

**JUAN CARLOS PANTOJA RIVERO**

**ESTUDIO Y EDICIÓN DEL POEMA CABALLERESCO  
*GENEALOGÍA DE LA TOLEDANA DISCRETA* (1604), DE  
EUGENIO MARTÍNEZ**

**TESIS DOCTORAL**

**DIRECTOR: DR. D. VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**Marzo, 2000**

## INTRODUCCIÓN

Mi interés por la literatura caballeresca se remonta a los años en que inicié mis estudios de Filología Hispánica en esta Universidad Complutense, cuando comenzaba la década de los ochenta. Fue por entonces cuando empecé a sentir una especial inclinación hacia la Edad Media, cuya magia y atractivo había descubierto, no obstante, en mis años de bachillerato, a través de las clases de literatura impartidas por don Jesús Fuentes Lázaro, a quien debo gran parte de mi vocación filológica. En aquellos años ya lejanos, la presencia de los caballeros andantes me llegó por medio de la lectura del *Quijote*, siempre entendido como una burla de los libros de caballerías, que se ocultaban en la prosa cervantina encerrando, en frases sueltas y en episodios aislados, un mundo de maravillas y de encantamientos que sobrepasaba los límites de la realidad. Siempre tuve la sensación de que esos libros que parecía censurar Cervantes escondían un tesoro literario en el que la imaginación y la fantasía ocupaban un lugar privilegiado. Esta sensación se fue haciendo más intensa en las sucesivas relecturas del *Quijote*, pues cada vez me parecía más evidente que el universo caballeresco que éste parodiaba, no sólo había alimentado las ansias lectoras del joven Cervantes, sino que, también, le había hecho disfrutar de inolvidables momentos ante las aventuras de algunos de los héroes de los libros de caballerías.

Partiendo, pues, en un principio, del *Quijote* (y sin centrarnos en las múltiples aventuras y episodios que obligan al lector a volver la mirada a las novelas que les sirven de base), se hace forzoso acudir al escrutinio de la librería del hidalgo, para justificar el origen de nuestra dedicación a los libros de caballeros. En esta revisión minuciosa que llevan a cabo el cura y el barbero, maese Nicolás, asistimos (y no descubro nada nuevo) al análisis del propio Cervantes sobre el género que está criticando. El detenimiento en algunos libros, la posterior salvación de los mismos de las llamas purificadoras y la progresión del entusiasmo en el cura Pero Pérez (basta releer las palabras elogiosas que dedica, por ejemplo, al *Palmerín de Inglaterra* o al *Tirant lo Blanc*) son suficientes motivos para iniciar la lectura de estas historias peregrinas cuya fuerza era tan impresionante como para modificar la serena vida del hidalgo don Alonso Quijano.

Así pues, la idea de elaborar una Tesis Doctoral sobre la literatura caballeresca parte,

irremisiblemente, del contacto con el *Quijote*, y se alimenta después con el conocimiento más profundo del género y con la certeza de que una gran parte de los libros que configuran tan importante filón narrativo de nuestros Siglos de Oro reposa en el olvido más absoluto. La desigual calidad de las obras puede explicar este abandono, pero de ninguna manera se justifica el que permanezcan perdidas, pues su presencia nos habla de la intensidad del quehacer literario de aquellos años gloriosos en los que España generó una de las más grandes aportaciones a la literatura universal, en medio de un dominio político progresivamente en decadencia y de una situación social inversamente proporcional a la brillantez exterior.

La finalidad del trabajo estuvo clara desde el primer momento: sacar de las sombras un texto caballeresco cuyo estudio contribuyera al conocimiento de un tipo de literatura que apasionó a los lectores que fueron sus contemporáneos. Cualquier texto era suficientemente interesante, pues muchos de ellos dormían el sueño de los justos tras un puñado de ediciones sucesivas durante los años siguientes a su primera publicación, en el mejor de los casos: por lo general, las novelas (sobre todo las últimas) habían quedado limitadas a la primera edición y sometidas luego, de inmediato, al más profundo de los olvidos. Estas últimas producciones caballerescas se convirtieron pronto en objeto de mi interés, pues en ellas se podría hacer un recorrido amplio por los avatares de un género ya en total decadencia y a dos pasos de la irrupción demoledora del *Quijote* que, sin duda, dejó a más de un escritor con la pluma en la mano o con alguna novela preparada para dar a la imprenta y que, finalmente, quedó guardada en un cajón o fue a parar al fuego, como sus antepasados en un lugar impreciso de la Mancha. La selección de la *Genealogía de la toledana discreta* de Eugenio Martínez tuvo que ver también (entre otros motivos) con el hecho de que perteneciera a un género híbrido, mitad poema épico, mitad libro de caballerías, que la ubicaba con más contundencia en el momento de desgaste definitivo del género. Ante mí se disponían al menos cuatro retos importantes: establecer los puntos de contacto entre un poema que imita a la épica culta del Renacimiento y el género de los libros de caballerías, ya en decadencia cuando nuestro libro es dado a la stampa; estudiar la presencia de los rasgos caballerescos en un texto crepuscular, tan sólo un año anterior a la primera parte del *Quijote*; descubrir al desconocido poeta que escribió el poema y, de añadidura, indagar en las relaciones de éste y su obra con la ciudad de Toledo, tema particularmente atractivo para mí.

Como se apreciará en las páginas que siguen, las principales dificultades que han surgido en el desarrollo del trabajo están relacionadas con la biografía de Eugenio Martínez, un tanto

enmarañada y dispersa, y con la constitución textual del poema, que nos ha llevado a un minucioso cotejo de la mayor parte de los ejemplares conservados y a la indagación en torno a una edición fantasma citada por algunos autores. Una gran parte del trabajo de investigación, propiamente dicho, se ha detenido en estos dos problemas y nos ha llevado a unas conclusiones que exponemos, básicamente, a lo largo del presente trabajo, y se resumen al final del mismo.

En cuanto a la estructura de nuestro estudio, cabe señalar que existen dos partes perfectamente diferenciadas: el análisis detenido de la obra y su contexto y la edición anotada del poema. La primera de estas dos partes pretende ser un amplio recorrido por el texto de Eugenio Martínez, en el que se desarrollan todos los aspectos relevantes de su construcción, a la que nos aproximamos tras dibujar los perfiles de la vida del autor. Un resumen del poema sirve de entrada para el estudio posterior, que se inicia con un intento de ubicación de *La toledana discreta* en su contexto literario, a través del detenido análisis de sus conexiones con los grandes géneros que fueron sus contemporáneos, manejando así una visión de la obra desde fuera, como un texto que se inserta en unas coordenadas concretas. Posteriormente se acomete el estudio de la obra en sí, desde planteamientos estructurales y formales, que darán paso después a cuestiones propias de la construcción literaria: los temas, el narrador, el tiempo, el espacio. Un repaso de los usos de la retórica y del estado de la lengua que ofrece el poema dan paso al último aspecto notable que tratamos en nuestro estudio: los problemas textuales y de transmisión que, como se ha señalado, nos hemos ido encontrando a lo largo del tiempo que ha durado esta investigación.

La segunda parte del trabajo se ha centrado en la fijación del texto, que no ha planteado más problemas que los propios de la adecuación a la lectura contemporánea, pues al no haber más que una edición no ha sido preciso colacionar variantes, salvo en los casos esporádicos que nos han proporcionado los diversos estados de la impresión de 1604. De ahí que no hayamos establecido un aparato de variantes independiente y que las pocas que hemos hallado dignas de mención figuren entre las notas generales del texto. Estas últimas son, por lo general, de carácter léxico, y pretenden resolver cuestiones semánticas que se plantean a causa de la distancia temporal que nos separa del poema de Eugenio Martínez. Es más que probable que el lector encuentre a veces innecesarias algunas de estas aclaraciones de significado, pero hemos preferido arriesgarnos a caer en algunas obviedades, en beneficio de una más clara comprensión del texto. No faltan tampoco las notas de comprensión ni las que remiten a aspectos culturales relevantes (históricos, lingüísticos, mitológicos, literarios...), siempre con la vista puesta en ofrecer una *Toledana*



*discreta* asequible y accesible a los tiempos que corren, tan ajenos al universo legendario que la transita y que la conecta con ese mundo mágico de los caballeros aventureros en el que creo haberla dejado instalada con el presente trabajo.

No quiero terminar esta introducción sin expresar mi más sincero agradecimiento a quienes han contribuido, en mayor o menor medida, a que esta tesis sea posible. En primer lugar he de citar a mi director, don Víctor Infantes de Miguel, que manifestó desde el principio su interés por el proyecto y supo encauzar mi trabajo de forma ajustada a mis deseos, además de confiar plenamente en mí a pesar de algunos periodos de inactividad que podían hacer pensar en mi abandono. Mi amiga y colega María del Carmen Vaquero Serrano perdió bastantes horas de su tiempo para ayudarme en todo lo que fuera necesario (búsqueda de bibliografía, resolución de problemas de diversa envergadura, localización de valiosos documentos y, lo más importante, su continuo apoyo y fe en mi trabajo). Ella sabe en cuánto estimo su desinteresada ayuda. Mis otros dos compañeros del departamento de Lengua y Literatura del Instituto “Alfonso X el Sabio” de Toledo también se han hecho merecedores de mi agradecimiento; María Ortiz me puso en contacto con la Bayerische Staatsbibliothek de Munich y José Javier González puso a mi disposición sus libros. Mi también colega Javier Parra Rodríguez me ayudó siempre en las traducciones de textos latinos y en todo lo referente a la literatura grecorromana, de la que es un notorio conocedor. En la Biblioteca Pública de Toledo (hoy integrada en la Biblioteca de Castilla-La Mancha) encontré en todo momento la amabilidad del personal que la atiende, y en especial de Gonzalo Enguita González (compañero otrora en la Facultad de Filología de esta Universidad), quien incansablemente me ayudó a indagar en los fondos antiguos de la biblioteca, y de Luis Cardeña Gálvez, amigo también desde antiguo. Sirvan estas líneas de agradecimiento para los dos. El trato recibido en la Biblioteca Nacional de Madrid fue siempre ejemplar y otro tanto debo decir de la atención que me prestaron, con total desinterés, los funcionarios de la Biblioteca Nacional de Lisboa. El Abad de Santa María de Huerta, en Soria, me abrió las puertas del archivo monástico y doña Luz María Luzón, la archivera, invirtió parte de su tiempo en atenderme con gran amabilidad. Agustín Romero Redondo, de la Orden del Cister, me puso certeramente sobre la pista de Eugenio Martínez y me facilitó las copias de los documentos principales para trazar su biografía, además de atender a cuantas dudas me surgían acerca de las costumbres monásticas y de todo lo que pudiera tener relación con el autor. Desde estas páginas le hago llegar mi gratitud por su inestimable ayuda. Mi amigo Jesús Benayas Yepes me adiestró en asuntos informáticos y

resolvió todos los problemas que surgieron con el ordenador en el proceso de elaboración de esta tesis, y mi amigo Joaquín García Sánchez-Beato aguantó con paciencia mis a veces exhaustivas explicaciones sobre el trabajo y me ayudó en muchos aspectos relacionados con la historia, general y de Toledo. También mis compañeros de la revista de poesía *Hermes*, liberándome de cargas y de obligaciones, han contribuido al desenlace de este estudio. Por último, nada de lo que sigue hubiera sido posible sin el apoyo constante de Mary Carmen, quien ha vivido de cerca todos los avatares de la elaboración de la tesis y me ha ayudado, también, en la revisión de las notas y en otras tareas. Mis hijos, Carlos y Miguel, por el tiempo que les he robado con este trabajo, también se merecen figurar en esta relación de agradecimientos. Para todos ellos (y para los que involuntariamente puedan haberseme quedado fuera) *mi gratitud sin límites*.

10/1/20

10/1/20

10/1/20

10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20

10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20

10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20

10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20 10/1/20

## ABREVIATURAS MÁS USADAS

<i>Aut.</i>	Real Academia Española, <i>Diccionario de Autoridades</i> , edición facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1990, 3 vols.
<i>Cov.</i>	Sebastián de Covarrubias Orozco, <i>Tesoro de la Lengua Castellana o Española</i> , edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, 1995 <sup>2</sup> .
<i>DRAE</i>	Real Academia Española, <i>Diccionario de la Lengua Española</i> , Madrid, Espasa Calpe, 1970 <sup>19</sup> .
<i>Fontecha</i>	Carmen Fontecha, <i>Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos</i> , Madrid, C.S.I.C., 1941.
<i>Lapesa</i>	Rafael Lapesa, <i>Historia de la Lengua Española</i> , prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Gredos, 1981 <sup>9</sup> .
<i>Valdés</i>	Juan de Valdés, <i>Diálogo de la Lengua</i> , edición, introducción y notas de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Editorial Castalia, 1983 <sup>2</sup> .



## 1. EUGENIO MARTÍNEZ

### 1.1. Vida y obra. Estado de la cuestión

A juzgar por los datos de los que disponemos, mayoritariamente aportados por las obras que escribió, Eugenio Martínez nació en Toledo, hacia el mes de julio de 1559. Así queda constancia en la portada de *La toledana discreta*, donde se especifica que el autor es “natural de la Ciudad de Toledo”, y parece confirmarse de forma contundente en el prólogo de la citada obra, en el que las alabanzas y elogios a la ciudad del Tajo se deslizan, a veces, por los dominios de lo hiperbólico, demostrando la pasión de Martínez por el lugar que le vio nacer, que se extiende además por las páginas de la dedicatoria, precisamente “A la Imperial Ciudad de Toledo y su regimiento”. Si bien los elogios a un determinado lugar no son necesariamente patrimonio de los allí nacidos, sí es cierto que éstos, unidos a la afirmación de la portada a la que nos referimos, contribuyen en gran manera a que demos por válido el dato de su lugar de nacimiento<sup>1</sup>.

En cuanto a la fecha de julio de 1559, aunque sin confirmar<sup>2</sup>, parece tener también muchas posibilidades de ser la auténtica del natalicio de Eugenio Martínez, el cual introduce como colofón a su libro *Vida de Santa Inés*, el siguiente párrafo: “Acabóse la presente obra a los diez y ocho de Septiembre del año de mil, y quinientos, y ochenta y quatro, siendo el Auctor a la sazón, de veynte y cinco años y dos meses”. Una simple operación matemática nos permite saber, si confiamos en estas palabras, el mes y año en que Martínez vino al mundo. Ateniéndonos a esto, la precocidad de nuestro autor parece evidente, y aunque eso pudiera llevarnos a poner en duda la veracidad del colofón que nos sirve de apoyo, una frase del prólogo de este mismo libro viene

---

<sup>1</sup> Don Pascual de Gayangos, no obstante, dice que Eugenio Martínez es, tan sólo, “vecino de Toledo”, cuando transcribe la portada de *La toledana discreta*, a pesar de que los ejemplares que hemos mirado (casi la totalidad de los que se conservan), afirman que es “natural de la Ciudad de Toledo”. Curiosamente, Gayangos poseyó el ejemplar BNM5 (signatura R-13206), lo cual indica que el ilustre bibliófilo no puso mucho cuidado al copiar los datos de la portada en cuestión, o que poseía datos fehacientes de que Martínez era vecino de Toledo y no natural de esa ciudad. (Vid. Pascual de Gayangos: “Catálogo razonado de los libros de caballerías...”, introducción al tomo XL de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, Rivadeneyra, 1857. p. LXXXVII).

<sup>2</sup> El detenido cotejo de los libros parroquiales en las diversas parroquias toledanas no arroja ninguna luz sobre este aspecto, lo cual no necesariamente significa la negación de la fecha y datos expuestos, pues algunos de los libros consultados se hallan muy deteriorados, carcomidos o carentes de páginas, dificultando considerablemente la labor investigadora.

a ratificar la certeza de la fecha. En ella, Martínez, haciendo uso de una *captatio benevolentiae* que será muy común en él, pide disculpas si la obra que ha escrito adolece de errores, escudándose en lo que llama “mi flaco caudal” y “mis pocos años”.

No disponemos de ningún dato sobre la niñez y la juventud de Eugenio Martínez, si bien se intuye que desde temprana edad se dedicó a la literatura, lo que le llevó a terminar la redacción de la *Vida de Santa Inés* en el año 1584, según acabamos de leer.

Cierta confusión nos produce la fecha de 1590, citada en varios documentos como la de publicación de algunas de sus obras. Así, en la llamada *Cronología de Cordón*, manuscrito de alrededor de 1740, en cuya cuarta parte se recoge la *Memoria Chronologica de los Abbades, y Varones Illustres de este Imperial, y Real Monasterio de Huerta*, que compuso fray Constantino Cordón. Allí se nos dice que en “1590, el P. Fr. Eugenio Martinez, hijo de esta casa, imprimió las vidas de Santa Águeda y Santa Cathalina, Mártires”. De entrada, estos libros no han llegado a nosotros; es más, no hay ninguna constancia documental de que jamás fueran dados a la imprenta. Sin embargo, parece claro que Cordón sigue, al referirse a nuestro escritor, el libro de Crisóstomo Henríquez, *Phoenix reviviscens, sive ordinis cisterciensis scriptorum* (Bruselas, 1626), que recoge los mismos datos que un siglo después recopila el autor de la *Memoria Chronologica*. Henríquez, al referirse a las obras escritas por Martínez, cita dos vidas de santas: “*Vita S. Agnetis Martirys heroico carmine. Liber unus. Toleti excusus anno 1590. Vita S. Catharinae Virginis & Martirys versu heroico. Liber unus*”<sup>3</sup>. De esta información deducimos que lo que Cordón ha llamado “vida de santa Águeda”, lo es en realidad de santa Inés (“Agnetis”, fácilmente confundible con “Aguetis”). En cuanto a la *Vida de Santa Catalina* no tenemos ningún dato que nos permita hablar de ella, salvo estas referencias. Después nos ocuparemos de esta obra.

La confusión en torno a la fecha se produce al verificar que el *Libro de la vida y martyrio de la divina virgen y martyr Sancta Inés*, se publica en 1592, en la imprenta de Hernán Ramírez, de Alcalá de Henares, no en 1590 en Toledo, como se afirma en el libro de Henríquez: no existe constancia de que hubiera una edición toledana anterior de esta obra. Sin embargo, este último autor, cuando se refiere al texto que nos ocupa, dice “Toleti excusus anno 1590”, lo cual podría significar que el libro fue ‘compuesto’ en ese año, no impreso (*excudo* significa ‘forjar, formar, componer’). De este modo, Henríquez nos estaría informando de que la *Vida de Santa Inés* fue

---

<sup>3</sup> Crisóstomo Henríquez: *Phoenix reviviscens, sive ordinis cisterciensis scriptorum*. Bruxellae, Typis Ioannis Meerbecii, 1626, pp. 342-343.

escrita en 1590, lo cual nos ayudaría a entender la presencia de estas dos fechas. Ahora bien, si nos atenemos al colofón que el propio Martínez coloca al final de este libro, no podemos dar por válidas estas últimas precisiones, pues ya vimos arriba que, según éste, fue terminado en 1584. Posiblemente este baile de fechas se pueda achacar al hecho de que Henríquez (indudablemente contemporáneo de Martínez, con quien coincidió en Huerta), escribía su libro con datos guardados en su memoria y, por tanto, no contrastados en el momento de la publicación del *Phoenix reviviscens*. Un problema similar se suscitará con las fechas de edición de *La toledana discreta*, como se verá luego, lo que parece confirmar nuestras sospechas sobre el hecho de que Henríquez escribe de memoria.

Sí se puede afirmar, no obstante, que Martínez, que tendría treinta y tres años cuando se imprimió la *Vida de Santa Inés*, ha profesado ya en la orden del Císter, según se lee en la portada: “compuesto por fray Eugenio Martínez”, y en la suma de la tasa del mismo libro, del que se dice que lo “yzo imprimir fray Eugenio Martínez, frayle de la Horden de sant Bernardo”. Para mayor abundancia en este dato, el privilegio real nos informa de que Martínez es “monje professo de la Orden del Cístel”. Ahora bien, ninguna de estas afirmaciones sitúa a nuestro autor en el monasterio de Santa María de Huerta; tan sólo en la orden cisterciense. En la reseña de Henríquez leemos que Eugenio Martínez dirigió los estudios humanísticos en un colegio de Galicia, pero no se precisa la fecha ni si para entonces había éste entrado ya en religión<sup>4</sup>. El único dato sobre su profesión se encuentra en un documento interno del monasterio de Huerta: el *Tumbo de todos los privilegios reales, y pontificios, arriendos, foros, apeos, donaciones y Otros Papeles, y Escripturas, que se hallan en este Archivo, y que pertenezzen a la Hazienda, Exempciones y Libertades de este Insigne y Real Monasterio de Huerta*, manuscrito de 1672, en el que encontramos el asiento de la profesión de Eugenio Martínez, referido al legajo IIII, número 154 (fol. 157v.). La fecha que ofrece este documento es la de 1597. Si había poca claridad en los datos biográficos de nuestro autor, este último viene a arrojar más oscuridad si cabe, pues según acabamos de exponer, la *Vida de Santa Inés*, publicada en 1592, nos informa de que Eugenio Martínez es ya monje del Císter. Sin embargo, la fecha del *Tumbo* hace referencia a la profesión

---

<sup>4</sup> Carlos de Visch (en su *Bibliotheca scriptorum sacri ordinis cisterciensis elogiis plurimorum maxime illustrium adornata*. Colonia Agrippinae, Apud Ioannem Busaeum, 1656; es decir, treinta años después de la obra de Henríquez), afirma, al reseñar la vida de Eugenio Martínez, que su docencia en Galicia fue “ante religionis ingressum”, pero tampoco hay constancia de la veracidad de esta afirmación, que pierde incluso algo de fuerza cuando constatamos que, a todas luces, Visch se nutre (como casi todos los que escriben después sobre Martínez) del *Phoenix reviviscens* de Henríquez, el cual no hace ninguna referencia temporal a este respecto, como ya queda dicho.



del poeta, no a su ingreso en el monasterio: el ingreso en la orden puede efectuarse varios años antes de que se lleve a cabo la profesión y, durante este tiempo de noviciado, los religiosos pueden ya utilizar el tratamiento de fray<sup>5</sup>. Lamentablemente sólo nos podemos mover a base de conjeturas, pues los documentos a los que se refiere el *Tumbo* han desaparecido en su casi totalidad, a causa de las múltiples vicisitudes por las que ha pasado el archivo de Santa María de Huerta, cuyos fondos más antiguos sufrieron la acción devastadora del agua cuando, con motivo de la Guerra de Sucesión y para preservarlos de la rapiña de los ingleses, los monjes decidieron esconder todos los papeles en un sótano que se anegó como consecuencia de las torrenciales lluvias que, al parecer, cayeron sobre el monasterio en los primeros años del siglo XVIII. Posteriores incendios, robos y la desamortización del XIX dieron cuenta de los pocos documentos que se salvaron de esta catástrofe, así como de los que fueron creándose después de la inundación. La parte del archivo que se ha librado de la destrucción se halla dispersa por varios lugares y no parece ser de utilidad para nuestra investigación<sup>6</sup>.

En lo que respecta a la *Vida de Santa Catalina* que cita Crisóstomo Henríquez como escrita por Martínez, y que para Constantino Cerdón fue impresa en 1590, según los datos de los que hoy disponemos no se llegó a publicar, lo que indica que de haber existido el manuscrito (cosa que no hay motivos para dudar), su autor no debió de considerar conveniente darlo a la estampa o tuvo dificultades para ello. Sea como fuere, no parece conservarse el texto de esta hagiografía, escrita en una fecha indeterminada, pero probablemente en aquellos primeros años de la década de los noventa de la decimosexta centuria, con lo que se refuerza la idea de que Martínez fue un escritor joven. También encontramos su nombre en un soneto laudatorio al frente de una obra de Atanasio de Lobera, en 1596<sup>7</sup>. El poema reúne las características propias del género poético de alabanza, que en este caso reivindica a San Atilano, obispo que fue de Zamora, a quien dedica

---

<sup>5</sup> Debemos esta información a la archivera del monasterio de Santa María de Huerta, doña Luz María Luzón. Puede servir como ejemplo de un caso similar el del propio Crisóstomo Henríquez, que ingresó en Huerta en 1607 (según nos informa Roberto Muñiz), pero cuya fecha de profesión, recogida en el *Tumbo*, fue la de 1610 (fol. 158r.).

<sup>6</sup> Para todo lo relacionado con los avatares del archivo monástico de Huerta, *vid.* Agustín Romero Redondo, O.C.S.O., "Los fondos archivísticos del monasterio de Santa María de Huerta", en *Monjes y monasterios españoles. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, s. e., 1995, pp. 276-305. La relación de lo ocurrido durante la Guerra de Sucesión se puede ver, además de en este artículo, en el propio *Tumbo* que se conserva en Huerta.

<sup>7</sup> Atanasio de Lobera: *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y iglesia de León, y de su obispo y patrón san Froylán, con las del glorioso san Atilano, obispo de Zamora*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1596.

Lobera la tercera parte del citado libro<sup>8</sup>.

Situado ya el autor en el monasterio de Huerta, su vida debió de centrarse en las actividades propias de su estado. Si tenemos pocos datos de los años anteriores, su época monacal no nos depara muchos más.

Una de las fechas más confusas de la biografía de Eugenio Martínez es la de 1599. Desde Crisóstomo Henríquez, se ha considerado dicho año como el de la edición de *La toledana discreta*<sup>9</sup>, a pesar de que hoy en día podemos afirmar, casi sin ninguna duda, que este libro no se editó en 1599<sup>10</sup>. Más adelante trataremos extensamente este aspecto, y tendremos ocasión de estudiar todo lo relacionado con esta edición fantasma.

1604 es la fecha de la edición conservada de la *Genealogía de la toledana discreta*, que vio la luz en las prensas alcaláinas de Juan Gracián, impresor que, para entonces, ya había muerto. El libro se publica como primera parte de lo que era un proyecto más ambicioso, pero que nunca llegó a consumarse. Ya Henríquez<sup>11</sup> nos informa de que este poema es una obra de juventud, al afirmar: “quem ante conversionem scripserat”, con lo que la fecha de composición de *La toledana discreta* habría que situarla, probablemente, antes del año 1592, fecha en la que se publicó la *Vida de Santa Inés*. El hecho de que se trate de una historia profana puede explicar que en los preliminares de la edición de nuestro texto no se aluda nunca a la condición de religioso de Martínez (quien además escribió el poema, como ya hemos dicho, antes de su entrada en el Císter, lo que le pudo llevar, igualmente, a no hacer alusión a su condición de monje, habida cuenta de que no lo era en aquellos momentos). De no ser por la autoridad que parece demostrar Crisóstomo Henríquez (que afirma haber visto alguno de los manuscritos de Martínez en su

---

<sup>8</sup> Vid. el texto completo del soneto en los apéndices del presente trabajo.

<sup>9</sup> En este sentido se expresa, por ejemplo, Nicolás Antonio (en su *Bibliotheca Hispana Nova*, Matriti, Apud Joachinum de Ibarra, 1783), cuando afirma que existen de este libro dos ediciones: Toledo, 1599 y 1604. Brunet y Graesse citan sólo la edición de 1604, en Alcalá, pero los dos añaden una referencia a la de 1599 que menciona Nicolás Antonio, con casi idénticas palabras. Brunet dice que “Antonio en cite une édition de Tolède, 1599, in 4<sup>o</sup>.” (Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Librairie de Firmin Didot freres, fils et cie., 1862, vol. 3, p. 1499). Por su parte, Graesse afirma: “Antonio cite une autre édition de ce poème: Toledo, 1599...” (Jean George Théodore Graesse, *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*, Leipzig-Paris, H. Welter éditeur, 1900, vol. 4, p. 429).

<sup>10</sup> No sólo no figura en Pérez Pastor (*La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1887), sino que, además, no hay ninguna constancia documental de su existencia. Remito, sobre este particular, al capítulo dedicado a los problemas textuales de *La toledana discreta*.

<sup>11</sup> Henríquez, *op. cit.*, p. 343.

propia celda<sup>12</sup>), nos cabría la duda de que la *Vida de Santa Inés* y *La toledana discreta* fueran obras del mismo autor<sup>13</sup>. De hecho, los datos más indiscutibles de la vida de Eugenio Martínez los conocen... a partir de estas dos obras, pero nos llegan separados: sabemos de su profesión religiosa en la *Vida de Santa Inés* y de su nacimiento en Toledo en *La toledana discreta*. Tal vez algún fondo de coherencia podamos encontrar en estos extremos, que habría llevado a nuestro autor a hacer referencia a su estado en una obra religiosa y a su lugar de nacimiento en una obra que pretende (al menos así lo afirma él mismo) tratar sobre los orígenes remotísimos de la ciudad de Toledo. Es decir, Martínez ejerce de monje cuando escribe sobre temas religiosos y ejerce de toledano al hacerlo sobre un tema profano. Quizá de esta forma podamos comprender, al menos en parte, la confusa correlación de fechas y poemas que se deslizan en la mal pergeñada biografía de Eugenio Martínez. La otra posibilidad es aceptar que el autor de *La toledana discreta* no es el mismo que el de la *Vida de Santa Inés*, pero esta aceptación negaría la completa reseña que sobre nuestro autor nos ofrece Crisóstomo Henríquez en su *Phoenix reviviscens*<sup>14</sup>.

Nada sabemos acerca de otros acontecimientos en la vida de Martínez; ni siquiera podemos dar una fecha como válida para situar su muerte que parece ser que ocurrió con toda seguridad antes del año 1626, fecha de la edición en Bruselas del *Phoenix reviviscens* de Crisóstomo Henríquez, quien, al referirse a nuestro autor utiliza el tiempo pasado, dejando bastante claro que ya no estaba entre los vivos: “fuit felici ingenio”. Es probable, incluso, que Eugenio Martínez no viviera ya en 1617, año en el que Henríquez pasó a Flandes, pues no es fácil que le llegaran las nuevas de la muerte de nuestro autor (uno más de todos los que reseña en su obra). Pudo Henríquez, a su marcha, haber sido ya testigo del fallecimiento de Martínez en el propio monasterio de Huerta en el que los dos profesaban. Lo que sí parece demostrable es que nuestro autor aún vivía en 1607, año en el que Crisóstomo Henríquez vistió el hábito del Cister, a los trece de su vida, pues es sabido que éste afirma haber estado en la celda de aquél. Por otro lado, la excesiva juventud del cronista en los años en que conoció a Martínez podría servir de

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Dos años antes de la publicación del *Phoenix reviviscens*, Tamayo de Vargas se cuestiona la identidad del autor de estas dos obras en su *Junta de libros. La mayor que España ha visto en su lengua hasta el año MDCXXII* (Biblioteca Nacional de Madrid. mss. 9752 y 9753). La reseña exacta de Tamayo la recojo en el apartado siguiente de este estudio.

<sup>14</sup> Cfr. el texto completo de Henríquez en el apartado 1.3., que recoge las referencias bibliográficas sobre Martínez y su obra a través de los siglos.

argumento para la falta de precisión en las fechas de las obras, ya que estaría recordando episodios de su vida algo alejados del momento en el que escribía<sup>15</sup>. En cuanto al lugar en el que murió Martínez, tampoco podemos aportar datos fiables. Es significativo que en el manuscrito de Cordón, donde se reseñan sus obras, no se aluda a la fecha de su muerte, a pesar de que sí se anotan minuciosamente las de los fallecimientos de otros hermanos, siempre que éstos hayan tenido una mínima relevancia. Se nos informa, incluso, de la muerte de Henríquez, que se produjo fuera de las fronteras españolas. El silencio con respecto a Eugenio Martínez nos lleva a pensar que, o bien ya no pertenecía al cenobio hortense cuando murió y su memoria se perdió para quienes allí permanecían, o, por el contrario, había abandonado los hábitos. No es descartable tampoco que el amanuense (que escribía en torno a un siglo después) no hallara en el archivo ni en los cronistas de la Orden ningún documento que reseñara los fallecimientos de los monjes, pues no había transcurrido mucho tiempo desde las inundaciones que pudrieron los papeles que componían los fondos documentales del monasterio de Santa María de Huerta<sup>16</sup>. La cita de las fechas de la muerte de otros cenobitas se puede explicar por la relevancia que éstos pudieran tener; no podemos olvidar la importancia de monjes como Crisóstomo Henríquez, cuya dilatada bibliografía nos habla de su entrega y dedicación al estudio y a la teología<sup>17</sup>, lo que sin duda propició su renombre, frente a la oscuridad que rodea a todo lo referente a Eugenio Martínez, de quien apenas si podemos afirmar algo sin temor a equivocarnos. En cualquier caso, no es descabellado tampoco pensar que nuestro poeta muriera en Huerta, pues como venimos insistiendo, los archivos desaparecidos nos impiden cualquier tipo de afirmación tajante, pero a la vez nos dejan la puerta abierta a cientos de conjeturas.

Las referencias más cercanas a la vida de Eugenio Martínez son, sin duda, las que nos ofrece el propio Henríquez, quien elogia la personalidad del escritor toledano, que debió de gozar de la amistad de sus hermanos cistercienses, según se desprende de la lectura de la semblanza que

---

<sup>15</sup> Para los datos biográficos de Crisóstomo Henríquez, *vid.* Roberto Muñiz, *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, Joseph de Navas, 1793.

<sup>16</sup> Los hechos que provocaron la ruina del archivo hortense tuvieron lugar en los albores del siglo XVIII: “...para precaver el mayor daño, se tomó la providencia de retirar los papeles del Archivo, y por enero de 1707 los sepultaron todos en la bóveda de la celda baxa de la torre, donde estuvieron hasta mayo nadando en agua, por aver llovido mucho” (nota en el *Tumbo* de Santa María de Huerta, recogida también por Agustín Romero Redondo, *art. cit.*, p. 280). Cuando escribía Cordón, la mayor parte del viejo archivo se había perdido irremisiblemente.

<sup>17</sup> *Vid.* a este respecto, Fr. M. Luis Esteban, O.C.S.O., “Los escritores hortenses”, *Cistercium*, 83 (septiembre-diciembre, 1962), pp. 264-302 (la reseña de Crisóstomo Henríquez se halla en las pp. 273-380).

aquel traza de su figura: "fuit felici ingenio, firma memoria & conversatione grata". Nos presenta al autor como versado en las disciplinas y saberes humanos, experto teólogo y dotado de un atractivo don de palabra, así como lector asiduo de poesía y filosofía. Todo esto convierte a Martínez en un hombre de su tiempo, humanista y renacentista, que compagina su vocación religiosa con el cultivo de la poesía. No obstante, la posteridad no valoró nada su producción literaria, limitada (en lo que a nosotros nos ha llegado), a dos poemas de corte épico escritos en octavas reales (*La vida de Santa Inés* y *La toledana discreta*), y al soneto laudatorio que preside la obra de Atanasio de Lobera. El desprecio a la obra de Eugenio Martínez no sólo se hace palpable en el hecho de que nunca se haya reeditado ni estudiado, sino también en las observaciones que sobre ella han hecho quienes la han citado de manera tangencial. Así, Antonio Palau y Dulcet al referirse a *La toledana discreta* dice que es un "poema extravagante, de sabor caballeresco e impreso en mal papel", y sobre *La vida de Santa Inés*, afirma que no es más que un "poema en veinte cantos, lleno de patrañas y extravagancias"<sup>18</sup>. Desde un punto de vista más neutral, Frank Pierce, que dedica la mayor parte de su estudio sobre nuestro autor a la *Vida de Santa Inés*, lo califica como "el poeta más seco y austero que hasta ahora hayamos encontrado"<sup>19</sup>.

Sin duda estamos lejos de tener una visión clara y completa de la vida de Eugenio Martínez, y lo que precede no es más que un esbozo que nos permite deducir que su interés por la literatura se centra básicamente en sus años de juventud, y que fue un hombre de espíritu cultivado e inquieto. Su cultura clásica no sólo se percibe en la construcción de *La toledana discreta* y en el conocimiento de la literatura grecorromana que rezuma esta obra; se ve también en el hecho de que escribiera un tratado sobre *La naturaleza de los dioses*, que no se ha conservado (y que no debió de publicarse nunca), pero que Crisóstomo Henríquez afirma haber visto manuscrito en la celda de Martínez<sup>20</sup>.

Recapitulando, la obra literaria de este escritor se podría dividir en dos grupos: los textos conservados y los perdidos. Los primeros son, cronológicamente, los siguientes:

-*Libro de la vida y martirio de la divina virgen y mártir Sancta Inés*. Alcalá, Hernán

---

<sup>18</sup> Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1954-1955, p. 265.

<sup>19</sup> Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>, p. 240. En el apartado dedicado al contexto literario de *La toledana discreta* nos detendremos a analizar las consideraciones que sobre ella hace Maxime Chevalier. Allí remito al lector.

<sup>20</sup> Henríquez, *op. cit.*, p. 343.

Ramírez, 1592.

-*Soneto [a San Atilano]*, en los preliminares de la *Historia de las grandezas de la (...) ciudad y iglesia de León...*, de Atanasio de Lobera. Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1596.

-*Genealogía de la toledana discreta, primera parte*. Alcalá, Juan Gracián, 1604.

Las obras no conservadas son:

-*Vida de Santa Catalina, virgen y mártir*.

-*La naturaleza de los dioses*.

### 1.2. Otros autores del mismo nombre

Puede ser interesante, por último, la existencia de otro cisterciense contemporáneo, llamado también Eugenio Martínez, que abrazó la vida monástica en el monasterio de Valdeiglesias, del cual llegó a ser abad. Fue, al parecer, hombre de vida santa y se retiró a la soledad algún tiempo antes de su muerte. Escribió el tratado *Expositiones in Cap. XXV Exodi, et in Prophetian Jonae*<sup>21</sup>. Ninguno de los cronistas del Císter cuestiona que se trata de personas distintas, y no cabe duda de que este otro Martínez llevó una vida más dedicada a la religión que el nuestro, a quien hemos visto en actividades más o menos separadas de la meditación, con lo que podemos descartar casi por completo la confusión entre ambos escritores.

Aún hemos encontrado un tercer Eugenio Martínez, aunque éste del siglo XVIII y carmelita, autor de un *Elias solitarius seu cum Deo B.V.M. coeterisque SS. coelitibus patronis, sociata solitudo, per humiles preces meditationes et exercitia*, publicado, según los preliminares, en torno al año 1739<sup>22</sup>.

### 1.3. Testimonios bibliográficos acerca de la persona y la obra de Eugenio Martínez

Aunque no se puede afirmar que nuestro autor haya sido objeto de la atención de la crítica especializada, sí podemos detectar su nombre en varios repertorios bibliográficos, así como en algunos tratadistas o estudiosos de la épica renacentista o de los escritores cistercienses. La relación que sigue no pretende ser exhaustiva, pero sí aspira a recoger la mayoría de las

---

<sup>21</sup> Vid. Roberto Muñiz, *op. cit.*, pp. 209-210.

<sup>22</sup> Hemos visto un ejemplar de este libro en la Biblioteca Pública de Toledo (donde se conserva un buen número de ellos), con la signatura 17982.

referencias y citas que, a lo largo de los siglos, han tenido en cuenta a Eugenio Martínez. En las fichas que se incluyen se ha procurado respetar la forma y no se ha hecho ningún tipo de rectificaciones, ni siquiera cuando los errores son palpables: de este aspecto nos ocuparemos en el capítulo correspondiente a las cuestiones textuales. El criterio de clasificación de los testimonios se ha basado en el orden cronológico, para aportar una visión histórica y diacrónica de los mismos que facilite su consulta y nos ofrezca el grado de conocimiento real que sobre la vida y obra de Eugenio Martínez nos han legado los siglos. Cuando los textos recogidos se hallan en latín, añadimos luego la traducción al castellano.

1. Thomas Tamayo de Vargas: *Iunta de libros. La maior que España ha visto en su lengua hasta el año de M.DC.XXIV*. Mss BNM, núms. 9752-9753.

Figuran las referencias a las dos obras impresas conservadas de Martínez:

“EUGENIO MARTÍNEZ, de Toledo / 1ª parte de la Genealogía de la Toledana / en octavas. Toledo por 4º.

F. EUGENIO MARTÍNEZ de la orden del / Cister (no se si es diferente del primero) / Vida i martyrio de Sta Ines / En verso Alcala por Hernan Ramirez. 1592. 8º.” (p. 159).

No parece tener constancia documental de la hipotética edición toledana de la *Genealogia*, cuyo título cita incompleto, de ahí el hueco en blanco que deja tras el lugar de edición. En cuanto a la duda que le plantea la identidad de los “dos” autores, parece resolverse con el testimonio segundo que aportamos a continuación.

2. Crisóstomo Henríquez: *Phoenix reviviscens sive ordinis cisterciensis scriptorum angliae & hispaniae series*, Bruxellae, Typis Ioannis Meerbecii, 1626.

-Liber secundus: scriptorum hispaniae, cap. XXXVI, pp. 342-343.

“De Eugenio Martínez, monacho Hortensi.

Eugenius Martínez monasterii nostri Hortensis monachus fuit felici ingenio, firma memoria & conversatione grata. Multum ad haec faciebat assidua poetarum & philosophorum lectio, & idcirco in humanioribus disciplinis erat expertissimus ut humaniora studia in quodam Galetiae seminario dirigeret. Sacrarum literarum etiam apprime callens, & in Theologicis disciplinis bene versatus. Hinc evenit ut eloquio suo auditorum ad se animos alliceret & facili eloquentia ad quidvis movere posset. Tandem ingenio adjutus quaedam edidit, quae plerisque grata fuerunt,

quanvis credam illum longe plura scripsisse, quam quae lucem vident: de pluribus mihi quam de sequentibus non constat, quae ut credo, adhuc iuuenis conscripsit. Extat.

*Vita S. Agnetis Martyris heroico carmine, liber unus.* Toleti excusus anno 1590.

*Vita S. Catharinae Virginis & Martyris, versu heroico, liber unus.*

*Discreta Toletana, liber unus,* quem ante conversionem scripserat. Est impressus Toleti in quarto, anno Domini 1599.

*De Natura Deorum,* tractatus alter, quem M.S. vidi in eius cubiculo. Et alia.”

[Traducción: “Eugenio Martínez, monje de nuestro monasterio de Huerta, fue de buen talante, firme memoria y grata conversación. A esto contribuía mucho la asidua lectura de poetas y filósofos, y por ello era muy ducho en las disciplinas humanísticas, hasta el punto de que dirigió los estudios humanísticos en el seminario de Galicia. Extraordinariamente versado en literatura sacra y buen conocedor de las disciplinas teológicas. Por todo esto ocurría que con su palabra atraía hacia sí los ánimos de los oyentes, y con su fácil elocuencia podía influir en cualquier cosa. Finalmente, ayudado de su ingenio, sacó a la luz algunas obras que fueron del gusto de la mayoría, aunque creo que él escribió muchas más que las que hoy ven la luz. No tengo constancia de más obras que de las siguientes, las cuales, según creo, escribió todavía joven. Son: *Vida de Santa Inés mártir*, poema heroico, libro uno. Compuesto en Toledo en el año 1590. *Vida de Santa Catalina, virgen y mártir*, en verso heroico, libro uno. *La discreta toledana*, libro uno, la cual escribió antes de la conversión. Es impreso en Toledo, en cuarto, en el año del Señor de 1599. *De la naturaleza de los dioses*, otro tratado, el cual, manuscrito, vi en su celda. Y otros.”]

Crisóstomo Henríquez nació en Madrid en 1594. A los trece años, en 1607, vistió el hábito de cisterciense en Santa María de Huerta. En 1617 pasó a Flandes y luego anduvo por Irlanda. Fue nombrado Cronista de la Orden del Císter en 1622. Murió en 1633<sup>23</sup>, a los 39 años. (Datos extraídos de Roberto Muñiz, *vid. infra*).

3. Carlos de Visch: *Bibliotheca scriptorum sacri ordinis cisterciensis elogiis plurimorum maxime illustrium adornata*, Coloniae Agrippinae, Apud Ioannem Busaeum, 1656.

“Eugenius Martinez, Hortensis Monasterii in Hispania monachus, ingenio felici, memoria firma; ac conversationis gratia praeditus, sacrarum litterarum apprimè callens, & in theologicis non

---

<sup>23</sup> Según la *Memoria Chronologica* de Constantino Cordón, la fecha de la muerte de Henríquez fue diciembre de 1632.



mediocriter versatus, at politioribus maxime addictus, in quibus etiam excellebat, quasque diu in Galetiae quodam collegio, ante religionis impressum docuit. Scripsit (adhuc saecularis, ante conversionem) librum quendam, inscriptum, *Discreta Toletana*, impressum Toleti anno 1599 in 4°. Item, *Tractatum insignem de natura Deorum*: quem se vidisse profitetur Henriquez. Post religionis ingressum, scripsit: *Vitam S. Agnetis virginis & martyris, carmine heroico*, excusam Toleti an. 1[5]90. *Vitam etiam S. Catharinae, virginis & martyris, versu item heroico*. Henriquez in Phoenice.”

[Traducción: “Eugenio Martínez, monje del monasterio de Huerta, en España, dotado de feliz ingenio, firme memoria y grata conversación, especialmente era experto en las letras sagradas y no poco versado en las teológicas, y más aún consagrado sobre todo a las retóricas (elegantas o pulidas parece decir *politioribus*), en las cuales también sobresalía y las que mucho tiempo enseñó en cierto colegio de Galicia, antes del ingreso en religión. Escribió (aún en el siglo, antes de la conversión) cierto libro titulado *La discreta toledana*, impreso en Toledo en el año 1599, en 4°. Además, un *Tratado insigne de la naturaleza de los dioses*, el cual declara Henríquez haberse visto. Tras el ingreso en la religión escribió: *Vida de Santa Inés, virgen y mártir, poema heroico*, compuesto en Toledo, año 1[5]90. También la *Vida de Santa Catalina, virgen y mártir*, también en verso heroico. Henríquez en el *Phoenix*.”].

4. Constantino Córdón: *Memoria Chronologica de los Abbades y Varones Illustres de este Imperial y Real Monasterio de Huerta*, c. 1740. Ms. Sta. Maria de Huerta, nº. 145.

Al citar los hechos relevantes siendo abad fray Luis de Rivera, con el número 28 de la cronología, dice:

“En su trienio, año de 1590, el P. Fr. Eugenio Martínez, hijo de esta casa, imprimió las vidas de Santa Águeda y Santa Cathalina, Mártires. Año de 1599, otro tratado: *La Discreta toledana*: todo en Toledo y escripto por él. Escribió otro tratado de la Naturaleza de los Dioses, que no imprimió y se perdió. De él hace mención Henrriquez en su Phenix cap. 36.” (Fol. 71r. He actualizado la puntuación y la acentuación).

Constantino Córdón fue abad de Huerta de 1707 a 1710. Además de la *Chronologia*, escribió también, según Muñiz, una *Biblioteca de los escritores de Huerta* (ms.)<sup>24</sup>. Remite Muñiz a la Biblioteca ms. de Huerta, f.6 y a su *Médula histórica cisterciense*, tomo 4, f. 383.

---

<sup>24</sup> No se conserva en el archivo de Santa María de Huerta este manuscrito.

5. Nicolás Antonio: *Bibliotheca Hispana Nova*, tomo I, Matriti, Apud Joachinum de Ibarra, typographum regium, 1783.

“F. Eugenius Martínez, Toletanus, cisterciensis monachus Hortensis coenobii, edidit carmine: (...) *Libro de la vida y martyrio de Santa Inés*. Compluti, 1592. *Vida de Santa Catarina virgen y mártir*. Priusquam religioso instituto se addixisset luserat profanum poema prosaicum hac inscriptione: *La toledana discreta*. Toleti 1599 & 1604 in 4”.

[Traducción: “Fray Eugenio Martínez, toledano, monje cisterciense del cenobio de Huerta, editó poemas: (...) *Libro de la vida y martyrio de Santa Inés*. En Alcalá, 1592. *Vida de Santa Catarina virgen y mártir*. Antes de que se consagrara a la institución religiosa, se entretuvo en un prosaico poema profano de título: *La toledana discreta*. En Toledo 1599 y 1604, en 4º].

6. Roberto Muñiz: *Biblioteca cisterciense española*. Burgos, Joseph de Navas, 1793.

“MARTÍNEZ (P.P Fr. Eugenio) hijo del Monasterio de Huerta, natural de la ciudad de Toledo, elegante poeta, compuso verso heroyco y dio a luz pública:

*Libro de la Vida y Martyrio de Santa Inés*. Alcalá, 1592.

*Vida de Santa Catarina Virgen y Mártir*. *Ibid.* en 8º.

La Biblioteca ms. de Huerta supone impresas estas dos obras en Toledo. La primera en 1590 y la segunda en 1599, y asimismo omite otra de un poema profano que atribuye a este autor D. Nicolás Antonio, intitulado:

*La Toledana discreta*. Toledo, 1599 y 1604, en 4º.

El Mro. Henríquez asegura haber visto en la celda del autor otra obra o tratado ms. *De la naturaleza de los Dioses*.<sup>25</sup>

Roberto Muñiz, cisterciense, nació en Asturias en 1739, según él mismo nos dice.

7. Pedro Salvá y Mallén: *Biblioteca de Salvá. Sección novelística. Primera división: Libros de caballerías*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.

Cita *La toledana discreta*, en la edición que conocemos de Alcalá, Juan Gracián, 1604. Después añade el siguiente comentario:

---

<sup>25</sup> Las afirmaciones de Muñiz carecen de lógica en más de un punto, pues para desechar la autoría de Martínez de *La toledana discreta* se apoya en Nicolás Antonio, mientras que parece conocer el *Phoenix* de Henríquez, en el cual no se pone en duda este aspecto en ningún momento. Por otra parte, éste último no dice nada acerca del lugar de publicación de la *Vida de Santa Catalina*. *Vid. supra*, la reseña de Crisóstomo Henríquez.

“Infiero por los preliminares, que están todos fechados en 1603, que la presente es la primera edición, y que Nic. Antonio se equivoca al anunciar otra de Toledo, 1599. 4.º En lo que sí padece error positivamente, es en suponer que la de 1604 salió a luz también en Toledo.

No se publicó segunda parte de este poema; la primera trata de la fundación de Toledo, mezclando la verdad con mil fábulas caballerescas; por esta razón ocupa un lugar muy digno en la presente división.

Como el papel de esta obra es de inferior calidad, los poquísimos ejemplares que de ella se encuentran suelen estar ajados y en mal estado: tan hermoso como el mío no he visto otro.”

8. Pascual de Gayangos: *Catálogo razonado de los libros de caballerías*, en *Libros de caballerías*, ed. de (...). Biblioteca de Autores Españoles, tomo XL. Madrid, Rivadeneyra, 1857.

Cita la edición de *La toledana discreta* de Alcalá, 1604, pero modifica la portada al decir: “compuesta por Eugenio Martínez, vecino de Toledo”. En cursiva he resaltado la confusión de Gayangos, pues es sabido que en realidad dice: “natural de la Ciudad de Toledo”. El error es más llamativo si tenemos en cuenta que Gayangos poseyó un ejemplar de este libro, concretamente el que lleva la signatura R-13206 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que nosotros hemos denominado BNM5. Es, por cierto, un ejemplar bien conservado, en comparación con otros.

9. Jacques Charles Brunet: *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Librairie de Firmin Didot freres, fils et cie., 1862.

“MARTÍNEZ, Eugenio de. *Genealogia de la Toledana discreta*. Alcalá. 1604, pet in 4º. Ouvrage en vers (...). Antonio en cite une édition de Tolède, 1599, in 4º., et le même bibliographe indique deux autres poèmes de Martínez, savoir: *Libro de la vida y martyrio de Santa Inés*, Alcalá, 1592, in 8º., et *Vida de Santa Catarina virgen y mártir*.” (Vol. 3, p. 1499).

10. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1888.

La referencia de Gallardo no aporta ningún dato novedoso, si exceptuamos el hecho de que Martínez aparece reseñado con sus dos obras, pero de manera distinta, atendiendo rigurosamente a los datos de las portadas de ambas, por lo que es citado como Fray Eugenio Martínez (*Vida de Santa Inés*) y después como Eugenio Martínez (*La toledana discreta*). Vol.

III, columnas 641-642.

11. Juan Catalina, *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

Tampoco ofrece nada reseñable la ficha de Catalina, que se encuentra en la página 246, con el número de referencia 784.

12. Jean George Théodore Graesse, *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*. Leipzig-Paris, H. Welter éditeur, 1900, 8 vols.

“Martínez, Eugenio de. *Genealogia de la Toledana discreta*. Alcalá 1604, pet in 4°. Antonio cite une autre édition de ce poème: Toledo 1599, in 4°. et deux autre poèmes intitulés *Libro de la vida y martirio de Santa Inés*. Alcalá 1592, in 4° (sic) et *Vida de Santa Catarina virgen y mártir*.” (Vol. 4, p. 429).

13. Francisco Vindel, *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)*, Madrid, Imprenta Góngora, 1930-1934, 12 vols.

La portada que reproduce Vindel tiene la particularidad de no llevar la inscripción “primera parte”, presente en todos los ejemplares que nosotros hemos cotejado. (Vol. V, p. 279, nº. 1626)<sup>26</sup>.

14. Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1977, 28 vols.

Ya nos hemos referido arriba a las consideraciones críticas de este autor con respecto a *La toledana discreta*, pero esto aparte, no incluye ningún dato que pueda sernos de interés.

15. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1950 y sigs., 11 vols.

Los datos aportados por Simón se basan exclusivamente en la edición de 1604.

---

<sup>26</sup> También Julián Martín Abad hace alusión a un estado de la portada que presenta esta peculiaridad. Vid. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 133-135.

16. Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961 (1968<sup>2</sup>).

Pierce se ocupa fundamentalmente de estudiar las conexiones épicas de la *Vida de Santa Inés* y no presta ninguna atención a nuestro poema.

17. Fr. M. Luis Esteban, O.C.S.O., "Los escritores hortenses", *Cistercium*, 83 (septiembre-diciembre, 1962), pp.264-302.

Básicamente recoge la información que ya diera Crisóstomo Henríquez en su *Phoenix reviviscens*. Transcribo sus palabras sobre el autor:

"MARTÍNEZ, Fr. Eugenio. Natural de Toledo, profeso en el Monasterio de Huerta. Estaba dotado de feliz entendimiento, firme memoria y del don de gentes. Excelente conocedor de las Sagradas Escrituras y muy bien versado en Teología, así como de (sic) la poesía clásica que había enseñado en un Colegio de Galicia antes de entrar en Religión, resultaba agradable en sus sermones y fácilmente movía los ánimos de aquéllos a quienes se dirigía. Escribió:

1. *Vida de Sta. Inés, Mártir*, un lib. en verso. Toledo, 1590.

2. *Vida de Sta. Catarina, Virgen y Mártir*. Id. id. en 8º.

3. *La discreta toledana*, Toledo, 1599 y 1604, en 8º.

4. *De la naturaleza de los dioses*. M.S. Obra que asegura Enríquez haberla visto con otras muchas en la celda del autor. Posteriormente se incluía en la Bibl. Nov. de Huerta ser. Ms. t. I, fol. 361.<sup>27</sup>

18. Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1966, pp. 361-364.

Se trata del único estudio sobre *La toledana discreta* del que tenemos noticias, y sobre él volveremos más adelante, al tratar el contexto literario del poema.

19. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco Libros, 1999.

Aporta información acerca de los ejemplares conservados de *La toledana discreta* y de la existencia de las variantes elementales de la portada que configuran los distintos estados de la edición.

---

<sup>27</sup> No hay constancia en los archivos de Santa María de Huerta de la existencia de esta *Biblioteca Nova*.

## **2. RESUMEN DEL POEMA**

La acción se sitúa en la corte de Bretaña, regida rectamente por el rey Antero, cuya hija, Rosania, es pretendida por el valiente caballero Clarimante, señor de la Encantada Sierra e hijo de Martelio, guerrero británico que lo engendró por medio de un encantamiento. Clarimante busca en todo momento ganarse fama como caballero para merecer la mano de Rosania y el trono de Bretaña. Mientras, el rey Antero está triste y meditabundo porque se ve envejecer y no ha casado aún a su hermosa y única heredera, y teme que el reino y su hija caigan en poder de indeseables si él muere en esas circunstancias. Teme también a Clarimante, a quien estima como un gran guerrero, pero no considera adecuado para su hija, pues, entre otras cosas, Martelio (padre de Clarimante), murió en combate singular a manos del propio rey, y éste sospecha que las pretensiones del joven caballero no son otras que hacerse con el poder para vengar a su padre. Además, Clarimante es considerado arrogante y engreído, y esta soberbia no es del agrado del rey. Rosania, tras escuchar los temores de Antero, le propone que convoque unas justas en las que ponga como premio el reino y su persona a quien sea el vencedor y mantenga el campo durante un año entero. [Canto I].

Convocadas las justas, comienzan a llegar caballeros valerosos de todas las partes del mundo, divididos en poderosas escuadras. Así, llegan los partidarios de la causa de Clarimante, capitaneados por el príncipe de Escocia, Aridano; caballeros tracios que siguen al príncipe Solino; lusitanos al mando de Bendalio, y una fuerte compañía de guerreros procedentes del Tirreno, entre los que destacan el príncipe frigio Sarpe, Corimbato, príncipe de Andera; Carbopía, príncipe de Angalia, y otros muchos caballeros que tendrán un protagonismo destacado en los hechos que se narran en el poema. Los primeros hechos de armas son seguidos con pasión por las gentes congregadas en la corte, y en ellos destacan las acciones de Clarimante (ayudado por las malas artes de la maga Menala, que lo protege) y Carbopía.

Al final de la jornada, durante la cena, el Amor reparte sus flechas al azar entre las damas y los caballeros, trocando las voluntades y creando así una maraña de amores encontrados que en algún caso van a tener solución. [Canto II].

Cuando se reanudan los combates, al día siguiente, Clarimante se enfrenta a Sarpe, pero la grandeza de armas de los dos caballeros impide que la batalla se incline hacia ningún lado. Avergonzados ambos por lo que consideran consecuencia de su flaqueza, abandonan la plaza, en el momento justo en que entra en ella una extraña y lujosa comitiva. En el carro central viaja una hermosa doncella que pide permiso al rey Antero para narrar los lastimosos hechos de su vida y explicar el motivo que la ha llevado hasta allí. La doncella, llamada Sacridea, cuenta su historia. Andayro, su padre, era rey de Tolietro, en el centro de España. Un día, tras una reñida batalla, llegó hasta un lugar ameno, a la orilla del Tajo, atraído por la soledad del paraje, y escuchó en una rica tienda una conversación entre una doncella y un guerrero orgulloso que la instaba a casarse con él, amenazándola con usar la fuerza si se negaba. La doncella rechazaba al pretendiente odioso, recordándole que había matado a sus padres y hermanos, y que nunca se uniría con él. Cuando el peligro se hizo extremo para la doncella, Andayro intervino y venció en combate al malvado caballero. Poseído ya por el deseo ardiente, el padre de Sacridea pide a Selisarda (que así se llamaba la doncella) que se case con él, lo cual es aceptado por ésta. Los nuevos amantes tuvieron un hijo que fue llevado de pequeño a Persia y allí, según se informa, murió al poco tiempo. Pasados unos años, Andayro vio un día a una doncella bañándose desnuda en su jardín y quedó prendado de su belleza, comenzando a separarse de Selisarda, a la sazón embarazada de Sacridea. Medarda, la nueva amada de Andayro, resulta ser una malvada mujer, y pide al rey tolietrano que abandone a la reina, lo cual éste lleva a cabo de inmediato, confinando a Selisarda en una fortaleza lejos de la ciudad. Allí nació Sacridea y después, a instancias de Medarda, fue llevada a la corte de Tolietro. [Canto III]. Medarda pide a Andayro que mate a la recién nacida para que se libre de las ataduras familiares, y el rey manda a unos vasallos suyos que den muerte a la niña, pero éstos se apiadan y se la dan a criar a unos pastores. Mientras tanto, Medarda sigue haciendo gala de su maldad solicitando la muerte de Selisarda, deseo éste que Andayro, ciego de amor, cumple inmediatamente. Luego, la que se ha revelado ya como pérfida y usurpadora del trono, solicita a un hermano suyo que mate también a Andayro, prometiéndole incluso la monarquía si lo hace. Éste, codicioso, da muerte al rey, pero Medarda no cumple su palabra y acusa a su hermano de traición, con lo que es ajusticiado. Sacridea afirma que no se volvió a saber nada de Medarda y que el trono de Tolietro quedó vacante y sin heredero, por lo que algunos vasallos habían propuesto a un primo suyo, Lucino, como rey, hasta que los ancianos que la llevaron a criar con unos pastores hicieron saber a los tolietranos de la existencia de una heredera

legítima. Este extremo divide al reino y complica la sucesión del asesinado Andayro. La solución que se da es que Lucino y Sacridea busquen durante un año un caballero que consiga vencer a aquél en defensa de ésta: si esto sucede, Sacridea heredará el trono, de lo contrario, el rey será Lucino. Acaba aquí su relato la princesa tolietrana, afirmando que su llegada a Bretaña tiene como fin buscar un caballero que se haga cargo de su causa. Sergesto, uno de los caballeros del Tirreno, toma a su cargo la defensa de Sacridea.

La acción se desvía luego a Sarpe quien, avergonzado por no haber sido capaz de derrotar a Clarimante, parte de la corte y llega, en su vagar, a un *locus amoenus*, donde el autor lo abandona para narrarnos las peripecias de Clarimante, llevado por las artes de Menala a la Selva Encantada. En este lugar despierta Clarimante y ve, a través de un ventanal, un hermoso y florido vergel donde una anciana se jacta de su belleza, lo cual mueve al guerrero a burlarse de ella, provocando su enfado. La vieja resulta ser una abuela de Clarimante que promete contarle su árbol genealógico. [Canto IV].

Se retoma el relato en el punto en que concluyó el canto anterior, pero no se llega a informar de la ascendencia de Clarimante, antes, el autor se centrará en el errante Sarpe que sigue su caminar, lamentándose de su cobardía, cuando escucha los gritos de auxilio de una doncella a la que llevan secuestrada cuatro caballeros. Sarpe combate valientemente contra los cuatro y consigue matar a dos de ellos, pero no puede evitar que los otros dos se le escapen llevándose consigo a la doncella, mientras él pelea con los dos primeros. Herido de amor por la joven raptada, Sarpe inicia la persecución de los traidores que se llevan su alegría.

La acción se centra después en Carbopía, que también marchó de la corte tras su fracaso en las justas. El joven caballero llega a las orillas del Lago Encantado, donde los habitantes de unas casas cercanas le cuentan una aventura que existe en aquel lugar. Dicen que la laguna está guardada por un terrible monstruo, llamado Buraco, cuyos espantosos rugidos se escuchan siempre al atardecer, y que está allí por disposición de un antiguo habitante de aquel lugar, Andero el Fuerte, un mago que descubrió, con su saber, que de su descendencia nacería un caballero que sería grandioso e inigualable. Al poco tiempo, Andero tuvo una hija bellísima y supo que ella sería la madre de tan insigne guerrero que, según su magia, llegaría al mundo doscientos años más tarde. Por ello decide fabricar el Lago Encantado, para albergar allí a la bella niña y mantenerla en la florida juventud hasta que pasara el tiempo establecido, dejando como vigilante al terrible Buraco, monstruo dotado de tres cabezas: una de dragón, otra de perro y la tercera de



hombre. Todos cuantos se habían enfrentado antes a este monstruo habían sido muertos y despedazados por sus uñas y sus dientes, pero esto no acobarda a Carbopía, que toma la decisión de enfrentarse por la mañana a la bestia. Esa noche, el valiente guerrero tiene un sueño; se le aparece un hombre que le indica que la aventura del Lago Encantado está reservada a él, pero que tendrá que esperar a la llegada de un caballero con quien luchará y a quien arrebatará una lanza encantada que le servirá de ayuda para derrotar al monstruo Buraco.

De nuevo la acción queda interrumpida y se desplaza hacia otro caballero que abandonó la corte: Corimbato, el cual se adentra en una floresta encantada, poblada de vegetación y de angostos caminos que tiene que ir desbrozando con su espada y que, inmediatamente, tras su paso, vuelven a cubrirse de ramas y plantas. Tras el duro caminar por tan extraño lugar, Corimbato llega a un claro del bosque en el que se yergue una gigantesca roca escarpada cuya contemplación le detiene un rato. Al volver la vista atrás, observa que hay una mesa dispuesta, toda provista de viandas y bebidas, que parece estar preparada para él. Corimbato come placentemente y luego se acerca a la roca, donde encuentra un cuerno de marfil que toca inmediatamente, produciendo un temeroso estruendo y el desmoronamiento de la roca, tras la cual aparece un castillo maravilloso y de gran belleza, en el que logra penetrar tras hacer sonar de nuevo el cuerno: se trata del Castillo Encantado. [Canto V].

Tiene lugar el combate de Sergesto y Lucino por la causa de Sacridea y la herencia del trono tolietrano, y se desarrolla durante largo tiempo sin que ninguno de los dos destaque especialmente. Tras largas horas de lucha, Sergesto logra imponerse, pero no se considera a sí mismo vencedor, pues reconoce la grandeza de su oponente, a quien ha logrado derrotar a duras penas. Se inicia de este modo una gran amistad entre Lucino y Sergesto. Este último se convierte, con su triunfo, en el valedor de Sacridea, a quien deberá defender durante el tiempo establecido si quiere hacerse merecedor de ella y, por lo tanto, del trono de Tolietro.

Vuelve el narrador a Clarimante, a quien dejó en la Selva Encantada, y relata sus esclarecidos orígenes por boca de la abuela materna del caballero. Nos enteramos así de que Clarimante descende del mismísimo Aquiles, el héroe homérico y, por lo tanto, tiene su solar en Grecia. La anciana advierte al guerrero de la existencia de un bando enemigo, cuyas armas llevan dibujado un águila caudal, y le ofrece unas armas nuevas con la enseña de un ave fénix y un león que derrota a una sierpe. Se indica de este modo la rivalidad entre los dos bandos que se supone ha de marcar buena parte del desarrollo argumental del poema. Clarimante es llevado luego junto

a su madre, a quien no conocía, y toma de ella las nuevas armas encantadas y un anillo mágico. [Canto VI].

De nuevo nos sitúa el autor frente a Sarpe, que prosigue la demanda de la dama raptada por unos caballeros felones y se adentra en un espeso bosque que le conduce a un placentero prado de exuberante vegetación, donde se encuentra con dos doncellas que le llevan a un castillo en el que una dueña le hace ver que todavía no es tiempo de que recobre a la dama raptada. Sarpe queda recluso en este castillo.

La acción se traslada luego a la corte de Antero. Allí, un joven caballero portugués, de nombre Silvero, se ha convertido en el nuevo héroe de las justas, realizando prodigiosos hechos de armas. En medio de los combates hacen su aparición en la corte el jayán Brumoldo el Poderoso y la bella Laurisa, quien cuenta su desgraciada vida. Brumoldo, haciéndose gran amigo de su padre, determinó luego pedirle a éste su hija en matrimonio, a lo que el hombre accedería (por la gran amistad que le unía al jayán), si no fuera por la oposición radical de su esposa, que no veía con buenos ojos tan desigual boda. Brumoldo, enfadado por la negativa, termina matando a los padres de Laurisa y capturando a ésta y sus doncellas, que se habían escondido en una alta torre. Entre los dos conciertan ir a Bretaña para buscar un caballero que defienda la causa de Laurisa frente a Brumoldo, de manera que si éste era vencido, aquél quedaría por marido y señor de la dama, pero si el jayán ganaba el combate, Laurisa había de acceder a sus pretensiones y convertirse en su mujer. El portugués Silvero toma a su cargo la defensa de esta doncella. [Canto VII].

Se intercala a continuación el sueño de Aridano, príncipe de Escocia que acompaña a Clarimante en las justas por Rosania. El sueño tiene carácter revelador y le sirve a Aridano para recibir la noticia de su ascendencia ilustre y de su parentesco con el caballero Clarimante. Queda así constituido el bando de los descendientes de Aquiles, que tendrá que enfrentarse a los descendientes de Héctor en algún momento del poema. Tras el sueño, Aridano y sus compañeros descubren que sus escudos han sufrido una transformación por medio de la cual han adquirido la nueva divisa; la misma que le es dada a Clarimante por su abuela en la Selva Encantada: un león devorando a una sierpe y, sobre ellos, un fénix.

El brutal combate entre Silvero y el felón Brumoldo es interrumpido en su mayor crudeza, cuando ninguno de los dos parece tener aliento, por la llegada de un cortejo presidido por un anciano venerable que parece acompañar a un joven de gran hermosura. Éste no es otro que el

Caballero del Fénix, que se ha desplazado hasta la corte británica para ejercitarse en el arte de las armas y participar en las justas. El anciano y el caballero montan junto al palacio una rica tienda en la que quedarán aposentados. Informado el del Fénix de la sinrazón que se le hace a Laurisa, toma la determinación de enfrentarse a Brumoldo, lo cual es considerado por éste como un insulto, dada la extrema juventud de su nuevo oponente con cuya derrota no ganará ninguna honra. El combate se dispone con presteza. [Canto VIII].

Se libra la batalla entre el Caballero del Fénix y Brumoldo con la victoria del primero y la muerte del segundo, tras una reñida exhibición de dominio de las armas. Después de ser curado de sus heridas con un bebedizo mágico que le dio el sabio hombre que lo acompañaba, el joven guerrero se encuentra con Sacridea, de cuya belleza se enamora siendo correspondido inmediatamente. Este nuevo lance le lleva a enfrentarse en combate singular con Sergesto, a la sazón defensor de la princesa tolietrana, a quien derrota. De esta forma, el Caballero del Fénix se hace acreedor al reino de Tolietro y a la doncella a la que ama.

Tras este combate se produce una salida masiva y encadenada de caballeros de la corte de Antero. Risambo, acompañado de sus amigos Trulo y Cario, parte a las tierras de un tal Aridonte para llevarle a Marpesia, de la que él mismo está enamorado. A la vez, Sergesto y Andronio salen en busca de aventuras y no encuentran ninguna hasta pasado un mes; hallan entonces a dos feroces salvajes ante los cuales les deja Martínez para mejor ocasión. Una nueva doncella presenta su querella ante el rey y solicita la ayuda de dos caballeros para enfrentarse a un malvado traidor y a su hermano; Brinaldo y Cauro se ofrecen al combate y parten de la corte acompañando a la doncella. Palmireno y Macrideno, los únicos guerreros de la escuadra procedente de las costas del Tirreno que quedaban en la corte, deciden marchar también en busca de la aventura.

Por último, el noble príncipe Solino será el encargado de acompañar a la bella Laurisa a su tierra. En el camino encuentran a un caballero que defiende el paso de un puente. Se trata de Barsimeo, guerrero mauritano. Éste y otros siete príncipes amaban a una doncella, por lo que el padre de ésta, viendo cercana su muerte, concertó repartir sus tierras entre los ocho pretendientes y exigirles que defendieran la belleza de la joven durante un año. El que, transcurrido el plazo, lograra conquistar cien escudos a otros tantos caballeros se casaría con la doncella y heredaría todos los reinos. En caso de haber más de uno con cien escudos en su poder, se dictaminaría cuál de ellos había derrotado a los más grandes caballeros. Solino no tiene más remedio, pues, que

enfrentarse a Barsimeo si quiere atravesar el puente que éste defiende. [Canto IX]. Comienza el combate y resulta tremendamente reñido, hasta el punto de que durante toda la jornada ninguno de los dos oponentes logra ventaja sobre su contrario. Cuando Solino más desesperaba, llega al paso del puente un nuevo caballero, extranjero a juzgar por sus armas, a quien cuentan el motivo del combate. Laurisa le relata al recién llegado sus aventuras y, como éste la oye hablar de la corte del rey Antero, pregunta a la doncella qué nuevas conoce de aquel lugar. Laurisa le da cumplida cuenta de la llegada del Caballero del Fénix, de sus hechos de armas y de su más que visible pasión por la princesa Sacridea, lo que produce un claro malestar en el extranjero. Horriblemente irritado, éste llama a Barsimeo al combate y, tras una no muy larga disputa, le derrota y franquea el paso del puente, marchándose luego en dirección a la corte de Bretaña.

Llega el caballero sin nombre a la corte y encuentra a todos los que allí estaban, deleitándose en un paseo placentero. Entre ellos reconoce al Caballero del Fénix, quien va acompañado felizmente por Sacridea, lo cual acrecienta su mal contenida ira y le hace estallar en insultos y desafíos dirigidos al joven caballero. Éste, que no puede imaginar quién es aquél que tanto odio parece profesarle, termina aceptando combatirle con él. Comienza el combate y se declara tan reñido como casi todos los que hasta aquí nos ha narrado el autor. [Canto X]. En lo más interesante de la pelea, los yelmos de los dos combatientes caen al suelo tras un lance y quedan a la vista sus rostros, descubriéndose que el caballero extranjero es una bellísima doncella a la que el Caballero del Fénix reconoce inmediatamente, pues es Roanisa, su amada primera con la que tan feliz era en Persia. Ésta, despechada, había llegado hasta Bretaña en busca de su amado y, después de ser descubierta, amenaza terriblemente a éste y se marcha de la corte prometiendo venganza. El del Fénix, compungido y sin saber cómo reaccionar, decide al cabo de un rato partir en pos de Roanisa y, lamentándose, se adentra en los caminos. Allí le deja el narrador para ocuparse de la doncella guerrera, la cual, dolorida por el descubrimiento de que su caballero la ha sustituido por otra, llega ante una cueva misteriosa en la que existe una aventura. La entrada de la gruta está rodeada de fuego y un letrero advierte de que la aventura que allí se contiene está reservada a una princesa. Roanisa decide pasar por entre las llamas, a pesar de los ruegos de las gentes que le habían informado de la aventura. [Canto XI]. Cuando llega a encontrarse con el origen del fuego, constata que éste emana de los pechos de una doncella, la cual se dispone a contarle la causa de su desventura.

La atención se centra de nuevo en el Caballero del Fénix, errante y triste por las

encrucijadas, que llega a una negra selva en la que escucha con gran claridad cómo su amada Roanisa le llama pidiéndole auxilio. El aguerrido joven acude en su ayuda y observa un carro (en el que al parecer va raptada la doncella) custodiado por soberbios jayanes. Los persigue, se enfrenta a ellos y, tras una noche completa de angustia, termina viendo cómo se desvanecen al amanecer, adentrándose prestos en un castillo al que él no tiene acceso. Es informado entonces por una dama (que es señora del castillo) de que no debe temer por Roanisa y de que a su tiempo logrará encontrarla. Se le pide también que permanezca en la fortaleza durante un mes y allí lo deja el autor.

Se desplaza el relato hacia Risambo y Marpesia, que han iniciado una travesía marítima que ha de llevarles a su destino. En una escala que hacen en una isla, Marpesia, dando un paseo, encuentra un letrado en el que se le incita a que ame a Risambo (el cual estaba ya desde mucho tiempo atrás enamorado de ella). Con toda la fuerza de un encantamiento, la doncella, al terminar de leer el rótulo, siente la pasión ardiente que le produce ya el amor por Risambo. Viven ambos un tiempo de felicidad en aquella isla, hasta que se vuelven a embarcar y son sorprendidos por una furibunda tormenta que amenaza con destrozar el navío. Ambos se confiesan mutuamente que tuvieron un sueño que vaticinaba esta tempestad. Los vientos arrecian después y el barco queda sometido al antojo de las aguas. [Canto XII]. Finalmente, la tormenta produce el naufragio de los dos amantes y de toda su compañía, incluidos Trulo y Cario: unos consiguen salvarse, pero la mayoría perecerá bajo las aguas. Risambo logra asirse a un madero que le llevará a tierra, pero antes contempla el macabro panorama que le ofrece el tenebroso mar y, entre los cadáveres de muchos de sus amigos, distingue el de la doncella más querida de Marpesia, que lleva en su mano sin vida un tocado de ésta, lo que le hace interpretar que aquélla ha muerto también. Desesperado y sin ninguna gana de vivir, el gallardo caballero intenta suicidarse para quedar sepultado con su amada en la misma tumba líquida, pero la diosa Tetis se le aparece y le hace ver que su muerte será inútil y que, después de algún tiempo, recobrará a Marpesia, pues no ha muerto en el naufragio. Llegado a tierra, Risambo, más sosegado con la información de Tetis, dispone todo lo necesario para dar sepultura a sus compañeros, para lo que recibe la presta y desinteresada ayuda de unos salvajes, con cuyo concurso termina pronto su triste misión. Después es conducido al Castillo Encantado, donde ha de esperar el momento de recuperar a Marpesia. El mismo destino espera a Trulo y Cario, quienes se salvaron de morir en el mar, pero también quedaron separados de Risambo. Éstos, por otros caminos, son llevados igualmente al Castillo Encantado, donde se

encuentran ya otros caballeros de los que salieron de la corte de Bretaña. [Canto XIII].

Se nos cuenta luego que Sergesto y Andronio se enfrentan a dos bárbaros fieros con quienes nada les vale el poder de sus armas, pues se trata de un encantamiento urdido por la misteriosa dama que conduce a todos al Castillo Encantado, destino éste al que son llevados tras su infructuoso combate.

Brinaldo y Cauro, que también andaban errantes, son después el centro de atención, y se nos cuenta que entablan un feroz combate contra los raptos de la doncella que había llegado a la corte pidiendo auxilio. El enfrentamiento es, una vez más, una trama con la finalidad de llevar a los dos caballeros al Castillo Encantado.

Les toca ahora el turno a Palmireno y Macrideno, quienes llegan a un paraje en el que observan un gran castillo. Las gentes les informan de que el señor de la fortaleza es un malvado y perverso jayán, de nombre Paíndro, que odiaba a las mujeres hasta el extremo de que no dejaba a ninguna con la vida, y si algún caballero le censuraba su actitud, combatía con él y lo derrotaba: si moría, no le enterraba y si quedaba con vida le ataba a una mujer vieja y maloliente y le encerraba de esta guisa. Después de recibir esta información, los dos caballeros contemplan una comitiva en la que el malvado jayán llevaba presa a una bella mujer a quien se disponía a ejecutar. Palmireno y Macrideno se enfrentan a Paíndro y, tras darle muerte, rescatan a la doncella, que resulta ser Labrisa a la que ambos conocían por haber residido en la corte del rey Antero. Liberan después a todas las mujeres prisioneras en el castillo y proclaman a Labrisa señora de la fortaleza. Siguen los dos su camino y son conducidos al Castillo Encantado.

Carbopía, tras conocer su destino en el Lago Encantado y recibir una nueva información por parte de una ninfa, sale en busca de la lanza maravillosa y se encuentra en el camino con Selisario, primo de Clarimante y portador de la citada lanza. Entablan combate. [Canto XIV]. Tras un reñido encuentro, Carbopía hiere de muerte a su rival y recupera la lanza, emprendiendo después el regreso al Lago Encantado. Por el camino, un anciano le hace entrega de una vara mágica con la que deberá afrontar cualquier peligro que le salga al paso, y Carbopía, en efecto, tiene que emplear dicha arma contra un monstruo terrible con aspecto de arpía, que parece servir de prólogo a su lucha con Buraco, la cual tiene lugar después, cuando el caballero llega a la laguna y observa al monstruo luchando contra un guerrero. Carbopía acude a ayudar a éste y termina matando a Buraco con la lanza que recuperó ante Selisario. El caballero que luchaba contra el monstruo resulta ser Lucino, el primo de Sacridea, que relata a su salvador todo lo que

ocurrió en la corte de Antero desde que aquél se tuvo que ausentar tras su combate con Clarimante. Los dos caballeros inician juntos su caminar.

Mientras, Roanisa, en la Cueva del Amor, escucha la historia de Brisalda, la doncella que arde en su interior. [Canto XV]. El motivo de su castigo fue el no acceder a los amores de Laudiso y, además, desdeñarle y burlarse de su pena. Según cuenta, Laudiso moría de amor por ella, pero nunca recibía ni la más mínima esperanza, hasta que el amor pudo más que el joven y terminó convirtiéndose en una terrible enfermedad de la que ya no pudo sanar. Una tía del enamorado, que entendía las artes mágicas, diseña un encantamiento por medio del cual Brisalda, a la muerte de Laudiso, sentirá por él una pasión irrefrenable, mucho más grave por no hallarse ya el joven entre los vivos. El sufrimiento interno de Brisalda se verá aumentado con las llamas de un fuego voraz que arderán en su cuerpo hasta que la encargada de acabar con el encantamiento la libere de ellas. Roanisa piensa que tal vez sea ella la elegida y así se lo confirma un sabio que vivía cerca de la cueva, pero la salvación de Brisalda deberá postergarse todavía un tiempo. Vuelve la doncella guerrera a su errar por los caminos y se encuentra con el mago que acompañaba al Caballero del Fénix en la corte de Bretaña, a cuyo lado está Sacridea, considerada por Roanisa como su más directa y odiada rival después de haberla visto junto a su amado caballero. Tras discutir con el mago, a quien considera un traidor por el asunto de sus amores contrariados, Roanisa acepta, a regañadientes, quedarse con ellos ante las palabras conciliadoras del sabio que hace ver a las dos doncellas que sus preocupaciones respectivas tendrán una solución feliz. Los tres llegan luego frente a una ciudad sitiada. [Canto XVI].

La ciudad es Brama, donde Solino y Laurisa intentan recuperar el poder que esta última había perdido en tiempos de Brumoldo. Roanisa, informada por el sabio, acude a la guerra en defensa de la ciudad y por el camino se encuentra con unos caballeros a los que se enfrenta y derrota. Uno de ellos resulta ser Adrasto, el falso rey que, tras la muerte de Brumoldo, usurpaba el trono a Laurisa. Muertos sus oponentes, la doncella guerrera rescata a otra doncella que éstos llevaban raptada, la cual le cuenta cómo están las cosas en el sitio de Brama. Roanisa envía a la doncella con un mensaje para Laurisa en el que solicita que se inicie el asalto a la ciudad, prometiendo acudir al día siguiente a luchar también ella. Laurisa, asesorada por Solino (quien arenga a sus tropas animándoles a actuar heroicamente), lleva a cabo los preparativos para la guerra.

En otro lugar, la maga Flavisa, señora del Castillo Encantado, organiza lo imprescindible

para que el Caballero del Fénix parta también hacia la guerra de Brama, y le advierte de que, cuando se encuentre en un gran peligro, será auxiliado por un misterioso caballero. La maga entrega al del Fénix un libro mágico que le ha de servir para volver al Castillo Encantado. [Canto XVII].

Comienza el asalto a Brama y, después de describir pormenorizadamente las posiciones estratégicas de los más destacados contendientes de uno y otro bando, se relatan los sucesos bélicos que componen el episodio, destacando tanto la pujanza de los agresores como el denuedo en la defensa de los agredidos. Los hechos de armas del Caballero del Fénix y de Roanisa (que no coinciden en ningún momento) son especialmente ponderados.

En medio de la batalla se intercala el traslado de Carbopía y Lucino al Castillo Encantado, conducidos por cuatro hermosas doncellas y una maga. [Canto XVIII].

Cuando la guerra llega a su punto más elevado y hasta los habitantes defienden con furor la ciudad, el Caballero del Fénix, cuyas hazañas causan espanto, se encuentra rodeado y con grave peligro de sufrir un serio descalabro. En ese momento, Roanisa se cruza en el destino de su amado y, sin saber que es él, le presta una ayuda fundamental, salvándole la vida. El caballero, agradecido, entrega a la doncella guerrera (cuya identidad ignora) una joya que servirá más tarde para que ambos se reconozcan, tal y como se lo había ordenado la maga en el Castillo Encantado. Tras estos hechos, Brama se rinde a las fuerzas de Laurisa y Solino y recobra así a su auténtica reina. El Caballero del Fénix, siguiendo las instrucciones que le dio Flavisa, vuelve al castillo y, en el camino, se encuentra con una doncella que se lamenta por la pérdida de su marido, que resulta ser el traidor Adrasto, usurpador del trono de Brama. Al oír a la mujer, el joven guerrero se apiada de ella y de su pena y decide llevársela consigo. El recibimiento que hacen al del Fénix todos los congregados en el Castillo Encantado se verá empañado, en un principio, por la actitud de Lucino, el cual, cuando ve de lejos a la viuda de Adrasto, movido de un extraño furor, saca su espada y se va hacia ella. [Canto XIX]. Sin mediar palabra, Lucino mata a la dama, que resulta ser Medarda, la vil traidora que provocó el caos y el vacío de poder en el reino de Tolietro después de atraer con sus encantos a Andayro, padre de Sacridea y tío, por tanto, del propio Lucino. El del Fénix se siente ofendido por este hecho, pues considera que la dama estaba bajo su protección, y reta al asesino, pero la maga Flavisa los separa con sus encantamientos y deja claro que la mujer que ha muerto merecía ese fin y que no era digna de defensa. Sosegados así los ánimos de los presentes se dirigen todos al castillo donde les están esperando las mesas



puestas, preparadas para el yantar.

Al amanecer, el mago que acompañaba a Roanisa y Sacridea dispone lo necesario para partir, no sin antes pasar a buscar a Solino que debe acompañarles también. Todos juntos se encaminan hacia el Castillo Encantado, donde la maga tiene ya todo en orden para que se produzca el encuentro. Como estaba previsto (y mediando las artes mágicas de la señora del castillo) Roanisa y el Caballero del Fénix se reencuentran y reanudan su felicidad de antaño, lo que provoca la ira de Sacridea, que se siente desplazada. La maga intenta contentar a las dos doncellas haciéndoles ver que ambas tendrán el amor del caballero y éstas, aunque no acaban de entender cómo puede ser eso, parecen quedar más sosegadas. Ya en la fortaleza, Flavisa descubre que su hija Claveliana estaba reservada para Carbopía (tras pasar doscientos años encantada en el lago del monstruo Buraco), y se la entrega como esposa, advirtiéndole de que no podrá consumir su amor hasta que no lleguen todos a su destino final. Luego cuenta su propia genealogía y se conoce que el mago que acompañó a Sacridea y Roanisa es Herodio, su hermano. Promete seguir contando cosas maravillosas acerca de la ascendencia de los allí congregados. [Canto XX].

La atención del narrador se centra ahora en Clarimante, a quien tenía olvidado, y nos cuenta cómo parte de la Selva Encantada en compañía de un sabio enano. En el camino se encuentran con un caballero que defiende un paso de armas en un puente. Se trata de Sebarcio, mauritano que ocupa el lugar que otrora ocupara Barsimeo, derrotado como se recordará por Roanisa. Clarimante se enfrenta a Sebarcio y, tras reñido combate, termina derrotándole. Reconociendo el valor de su brazo, aquél perdona la vida a éste y se declara su amigo, pero le solicita que vaya a la corte del rey Antero y se presente ante él de su parte, que informe a Rosania del amor que la profesa y que comunique a sus amigos que ha de partir al Peloponeso por una orden superior. Así lo hará el mauritano. Mientras, Clarimante inicia su viaje hacia Grecia en un batel que parece estar destinado a él sólo y en el que no hay ninguna tripulación, pero sí reserva suficiente de comida para tan larga travesía. Bordeando la parte más occidental de Europa y tras adentrarse en el Mediterráneo, el noble caballero llega a su destino, Acaya, en la península griega del Peloponeso. [Canto XXI]. Allí se encuentra, en un deleitoso y ameno prado, con una bella ninfa a quien interroga acerca del lugar en el que están, pero la acción se desvía de nuevo a la corte de Bretaña.

Bendalio y Liberio (ambos guerreros descendientes de Aquiles y seguidores, por tanto,

de la causa de Clarimante) entablan una discusión acerca de las virtudes de cada uno de sus lugares de origen, Lusitania e Irlanda, respectivamente. La aparente insignificancia de la disputa se convierte luego en un desafío en toda regla que, en cierto modo, parece querer reflejar una posible desunión entre los del bando de Aquiles. Cuando el combate se prepara, éste se aparece, en una nube, a los dos caballeros y, tras recriminarles su actitud fratricida, consigue evitar que se entreguen a las armas.

Poco después, el rey y su séquito salen a solazarse a un prado y encuentran una comitiva que parece dirigirse a la corte con alguna demanda, pero el relato los abandona y recupera a Flavisa y los congregados en la Castillo Encantado. Nos enteramos entonces de la ascendencia ilustre de Sacridea, cuyos antepasados emparentan con Héctor el troyano, y de la fundación de Toledo por uno de ellos, Tolietro. [Canto XXII]. Termina Flavisa su historia descubriendo que el Caballero del Fénix (cuyo nombre auténtico es Felisandro) es el hijo de Andayro y Selisarda que fue raptado de pequeño y llevado a criar a Persia, con lo que también es, por lo tanto, hermano de Sacridea. Por otro lado, Sarpe y Roanisa descienden igualmente de Héctor, pero por vía de Harpálice, con la que se le adjudican amores al héroe homérico. Finalmente anuncia que todos juntos han de partir pronto para España, con el fin de recuperar el trono de Tolietro, no sin antes permitir que algunos de los presentes desarrollen aún importantes hechos de armas en Bretaña.

De nuevo el relato vuelve a Clarimante y a la ninfa que le ha de informar acerca de su viaje. Ésta le dice que ha llegado al Peloponeso, la tierra de sus antepasados, y que se encuentra en la región de Acaya, regida rectamente por Arbistes, el cual mantiene una terrible guerra contra el gigante Gorgonio, malvado ser que, entre otras cosas sólo respeta a las mujeres hermosas, dando muerte a las feas y viejas y a todos los hombres que se interponen en su camino. La ninfa le hace ver al caballero que Arbistes y sus súbditos descienden del mismo ilustre tronco que él y, finalmente, se presenta como Tetis, la diosa que fuera esposa de Peleo y, por tanto, madre de Aquiles. Clarimante, emocionado ante el encuentro con su lejana abuela, cobra más ánimos para intervenir en las guerras que Arbistes mantiene contra Gorgonio.

Mientras Clarimante camina hacia la guerra se nos cuenta cómo la comitiva que llegó a la corte del rey Antero lleva, en efecto, una importante demanda, solicitada por Montisa, princesa de Hibernia, la cual necesita la ayuda de dos caballeros que combatan contra los enviados de su hermanastro, quien, con la ayuda de su propio padre, le disputa el reino que le pertenece por derecho. Melante y Marpo, presentes en la corte, se ofrecen a luchar en defensa de la causa de

Montisa, y el combate queda aplazado para el día siguiente. Al volver toda la comitiva a la ciudad, descubren un gran caballero que se acerca a ellos y que, tras hacer reverencia y acatamiento al rey, se dispone a contar los motivos de su llegada a la corte. [Canto XXIII]. Resulta ser Sebarcio, el caballero mauritano derrotado por Clarimante, que llega ante Antero para narrarle la defensa que él y otros siete caballeros hicieron de los pasos de armas para conseguir a la princesa mauritana según lo dispuesto por el padre de ésta. Cuenta luego su encuentro con Clarimante y el amor que éste le dijo profesar por Rosania, todo lo cual es agradecido cortésmente por el rey.

En Acaya continúan los combates y la fuerza de Clarimante comienza a destacar entre los enemigos de Gorgonio, el cual desea el encuentro cuerpo a cuerpo con el bravo guerrero británico cuyos hechos están asombrando ya a todos los que luchan en la guerra. Pero antes de que el enfrentamiento entre ambos se produzca, volvemos a ser informados sobre la escuadra de Héctor, reunida en el Castillo Encantado. Flavisa repite la necesidad de que algunos caballeros acometan determinadas aventuras antes de partir para España y éstos comienzan su caminar errante por lugares diferentes. Sarpe y Solino salen del castillo y dejan a sus caballos que indiquen el camino que han de seguir. Roanisa ha de culminar la aventura de la Cueva del Amor, donde arde Brisalda, y Felisandro tendrá que emprender un camino distinto al de su amada, con lo que la despedida de ambos se hace triste y penosa.

En la corte, mientras tanto, comienza el combate por la causa de Montisa, que se manifiesta pronto tan reñido que ninguna de las partes parece llevar ventaja sobre la otra. [Canto XXIV]. Finalmente, los defensores de la princesa, Melante y Marpo, consiguen dar muerte a sus oponentes, pero la lucha ha sido tan feroz que ellos mismos mueren poco después, aunque su pírrica victoria restituye el trono de Hibernia a la desconsolada Montisa, que ve cómo Marpo, llamado a ser su marido, acaba sus días por defenderla.

Las guerras de Arbistes han llegado a un momento culminante cuando se produce, por fin, el encuentro entre Clarimante y el jayán Gorgonio que termina, tras un reñido combate, con el triunfo del heredero de Aquiles, el cual se da luego a conocer ante Arbistes y ambos celebran el parentesco que les une y el final de las sangrientas guerras.

El relato se centra luego en Sarpe que, por el camino, va recordando a la dama que le fue robada por los caballeros felones cuando salió de la corte de Antero. En su caminar errante, el caballero llega a una hermosa ciudad amurallada, precedida de una espaciosa vega en la que las gentes se solazan al amor de la naturaleza. Unos caballeros le informan de que la ciudad se llama

Ronda y le cuentan cómo Oroncia, la hija del rey Theodoreto, va a ser ajusticiada, acusada de dar muerte a dos fieles seguidores de su padre y de traicionar a éste para hacerse con el trono después de eliminarle. El cadalso, con dos hambrientos leones enjaulados, está ya preparado. Sarpe, con una extraña intuición, piensa que algo no encaja bien en esa trama y decide tomar la defensa de Oroncia. [Canto XXV]. Para ello, comienza a hablar ante las gentes que se congregan para ver la ejecución, intentando convencerles de la inocencia de la joven, momento que aprovecha Arcendo, primo y acusador principal de Oroncia, para abrir la reja que separa la jaula de los leones de la que alberga a la atribulada princesa, dando así una pauta de lo poco claro que resulta el negocio, pues no tiene paciencia para esperar a las palabras de Sarpe. Éste, apercibido por el griterío de la multitud congregada, acude presuroso en defensa de Oroncia, rompiendo por la fuerza los barrotes de la jaula y enfrentándose después a los leones. En esta complicada situación le deja el narrador.

La atención se desplaza después hacia Solino, otro de los errantes caballeros que abandonaron el Castillo Encantado, el cual, tras varios días sin encontrar ninguna aventura, se topa con unos caballeros que llevan por la fuerza a una doncella y se enfrenta a ellos con intención de liberar a la mujer. En el combate algunos mueren y otros huyen, quedando la doncella libre y agradecida a la grandeza de Solino. La joven cuenta al caballero el motivo de su rapto. Dice que los que la llevaban eran partidarios de un traidor, enemigo de su señora, que pretendían arrebatarle el castillo y someterlo de nuevo a la tiranía que reinaba antes de que ella fuera subida al trono por dos caballeros que la defendieron del antiguo señor del castillo. Llegan en esto Solino y la doncella cerca de la fortaleza y, allí, los sitiadores, atemorizados por la presencia del caballero y las noticias de la muerte de sus capitanes, mayoritariamente se dan a la huida, sobre todo al comprobar la fuerza de Solino en las escaramuzas que allí tienen lugar. La señora del castillo, a cuyos oídos han llegado las nuevas de las hazañas de Solino, comienza a sentir una creciente pasión amorosa hacia su desconocido libertador, el cual se llevará después una agradable sorpresa, pues aquélla es Labrisa, la dama de la que él estaba enamorado en la corte del rey Antero. El encuentro de ambos jóvenes enciende más sus corazones que quedan ya unidos por el estrecho lazo del amor. [Canto XXVI]. Después, los dos amantes consuman su unión y gozan de la felicidad que les depara la ocasión. Reciben luego la visita de una enviada de Flavisa que hace ver a Solino que de momento debe permanecer al lado de Labrisa y aplazar su marcha a España hasta que vuelva a recibir noticias certeras de la maga.

Se recupera después la acción de Sarpe y asistimos a su pelea desigual contra los dos leones que amenazaban a Oroncia, a los cuales logra vencer con no demasiado esfuerzo. Arremete luego contra el traidor de Arcendo, al que deja herido de muerte. Abrazado a Oroncia, Sarpe es sacado de allí por las artes mágicas de Flavisa y posteriormente es conducido, junto a la doncella, al Castillo Encantado. En Ronda mientras tanto, Arcendo, moribundo, y su cómplice, la perversa Ystrea, confiesan abiertamente sus delitos. Esta última cuenta cómo todos los hechos que se le atribuían a Oroncia habían sido preparados por ella para terminar envenenando a Theodoreto y hacerse con el trono en compañía de Arcendo, a quien amaba. Tras la declaración Arcendo muere a causa de las heridas que le produjo Sarpe e Ystrea muere ajusticiada por su traición y maldad. Theodoreto, condolido y con un fuerte sentimiento de culpabilidad, inicia la búsqueda de su hija.

Roanisa, en su errante caminar, llega a un lugar donde yace un caballero muerto junto al que se encuentra una llorosa doncella que pide a la guerrera que dé sepultura al difunto. [Canto XXVII]. La doncella resulta ser la ninfa Doxa, que cuenta a Roanisa su triste historia. Un día, en la morada de su padre se dieron cita las diosas Venus y Juno, y todas las ninfas las servían solícitamente. La conversación de las olímpicas giraba en torno a la vieja disputa por la belleza que fue resuelta por Paris, según cuenta el relato mitológico. Doxa, sin medir el alcance de sus palabras, tomó partido por Juno, lo cual enfureció grandemente a Venus, que prometió castigarla. Así, Doxa comenzó a ser perseguida por el centauro Liceto, que se enamora de ella hasta el punto de matar por celos a Venancio, el caballero al que amaba la ninfa y que ahora estaba de cuerpo presente entre ella y Roanisa. Después de escuchar el relato de las desgracias de Doxa, la doncella guerrera se dispone a dar sepultura a Venancio, con ayuda de un terrible monstruo, y en ese preciso instante se presenta allí Liceto, con la intención de impedir el entierro de su rival. Se produce una lucha entre el centauro y Roanisa que termina con aquél muerto y con ésta herida de flecha en un brazo. Las ninfas hermanas de Doxa curan la herida a la doncella, que sigue luego su camino sin rumbo fijo.

Por su parte, Felisandro (el Caballero del Fénix) llega de noche a una casa abandonada y, vencido del cansancio, decide pernoctar en ella, pero en realidad pasa unos momentos terroríficos, pues se le aparecen varios fantasmas y bestias infernales a los que consigue ahuyentar con su espada, pero no puede evitar que le espanten el caballo, que huye atemorizado. Luego, una voz misteriosa hace ver al caballero la necesidad de que parta de allí cuanto antes, pues, según le dice, Roanisa está en peligro. Sin caballo, Felisandro retoma su camino y, a la hora de más calor,

encuentra en un paraje una fuente y una umbría en la que hay un caballero armado y una doncella junto a él. [Canto XXVIII]. El caballero es arrogante y altivo, y desdeña las cortesías del Fénix, advirtiéndole que no le conviene acercarse a donde él está. Felisandro, enfadado por la actitud de Orisbo (que así se llama el caballero), le reta a singular combate y termina dándole muerte, lo que provoca no sólo el llanto de la doncella, de nombre Lirtea, sino las maldiciones de ésta hacia el matador de su amado. Después, sin dar tiempo al del Fénix a reaccionar, Lirtea coge la espada de su caballero muerto y se suicida. De inmediato, la naturaleza se conmueve y el caballero queda como inmovilizado. Cuando vuelve la calma, en el lugar donde yacía muerto Orisbo crece un árbol lleno de fruta y donde estuvo el cuerpo de Lirtea mana una fuente cristalina. Felisandro recibe un aviso que le impele a marchar de allí en un caballo que encuentra suelto y con el que llega hasta un castillo donde será acogido y agasajado con mucha honra.

Roanisa, mientras tanto, se ha encontrado con unos pastores que la acompañan en su camino y con los que mantiene una larga conversación en la que se plantea, por parte de aquéllos, lo artificial y falso de la vida de la corte, y se ensalza la tranquilidad y pureza de la vida campestre. La doncella, a pesar de dar argumentos a favor de la vida cortesana, no logra convencer a los pastores e incluso decide callarse porque empiezan a faltarle argumentos. En tan rústica compañía, Roanisa llega al castillo de un tal Anolino, señor de los pastores, donde es alojada y curada de su herida, que ha vuelto a abrirse. Cuando Anolino se percata de que el pretendido caballero es en realidad una bella mujer, queda poseído por un fuerte deseo carnal que le llevará a intentar la violación de la joven. [Canto XXIX]. Para ello será ayudado por una vieja hechicera que vivía en el castillo, la cual adormecerá a Roanisa y la atará a la cama en la que estaba siendo atendida por quienes curaban su herida. Allí, semidesnuda e impedida, es acometida por el libidinoso Anolino, con quien forcejea todo lo que puede en cuanto desaparece el efecto del somnífero, que no resultó muy eficaz. Roanisa ruega a Anolino, pero éste no cede, empeñado en sus deseos. Los gritos de la doncella llegan, a través de un fino tabique, a la habitación contigua en la que, casualmente, estaba alojado el Caballero del Fénix quien, tras reconocer la voz de su amada y asimilar que corre ésta un grave peligro, salta de la cama y tira abajo la pared, llegando justo a tiempo de evitar que la doncella fuese mancillada por Anolino. Presa de la furia, Felisandro mata allí mismo al traidor y persigue a la vieja hechicera hasta darle también la muerte. El resto de los habitantes del castillo se salvan de la ira del caballero gracias a la intercesión de la propia Roanisa, que le convence de que nadie más tuvo que ver en sus males. Tras dejar en orden la fortaleza y nombrar señora de

ella a Mergelia (una bella hermana de Anolino), los dos amantes parten juntos y se encuentran, en el camino, con un caballero que lleva el caballo que le fue robado al del Fénix en la misteriosa casa de los fantasmas. [Canto XXX]. Felisandro pide al caballero que le devuelva el caballo, pero aquél le responde que ha de cumplir los deseos de una dama que le ha pedido que conquiste este animal si quiere acceder a su amor. El Caballero del Fénix se muestra dispuesto a cederle el caballo sin ninguna disputa, al ver que la demanda está fundada en el amor que el joven guerrero profesa a su amada, lo que le hace identificarse con su causa, al sentirse él mismo fuertemente enamorado de Roanisa. Sin embargo, esto no será posible, pues Palmacio (que éste es el nombre del cuitado) debe llevar también a su tirana el yelmo y el escudo del propietario del caballo. Con gran dolor por parte de Felisandro, que ve que no se puede excusar el combate, se produce el encuentro entre ambos caballeros, con tan mala suerte que al primer golpe Palmacio es herido mortalmente por su enemigo. El lance entristece al del Fénix y a su amada, que sentían la demanda del infortunado como algo propio del estado agri dulce de los enamorados. En esto llega una doncella, Pigmenia, que iba en pos de Palmacio, al que amaba desde la infancia y con el que, según les cuenta a los dos guerreros, estaba destinada a casarse si no lo hubiera impedido el rigor de sus padres, quienes la encerraron en una cueva después de que ella diera a luz al fruto del amor que los dos jóvenes sentían mutuamente. La separación prolongada hizo caer a Palmacio en las redes amorosas de Gubinda, que fue la instigadora de la mortal demanda que aquél tenía que seguir para conseguir su amor. Pigmenia cuenta también que un sabio mago que habitaba en una selva le había dicho que fuera a buscar a su amado y que, cuando lo encontrase, le llevara a su presencia, por lo que la doncella pide a Felisandro y Roanisa que la acompañen hasta aquel lugar y la ayuden a llevar el cuerpo muerto de Palmacio. Se ponen los tres en camino y terminan llegando a la selva donde habitaba el sabio, que casualmente resulta ser el que custodiaba la Cueva del Amor donde ardía Brisalda por sus desdenes amorosos. [Canto XXXI].

Clarimante realiza una gira triunfal por el Peloponeso en compañía de Arbistes, ganando eterna fama por el vigor de su brazo, y se dispone a partir hacia Olimpia para participar en los juegos que se celebran en dicha ciudad.

En la corte del rey Antero, los partidarios de Clarimante, encabezados por Aridano, recuerdan al rey que ha transcurrido el año del plazo dado para mantener las justas y que el premio corresponde a Clarimante, pues, según ellos, nadie ha conseguido vencerle. Antero no está muy de acuerdo, ya que dice que no logró el guerrero vencer a nadie con claridad y que, además,

ha estado ausente casi todo el año del plazo, con lo que no es digno de alcanzar el triunfo. Les insta a que vuelva el pretendiente al trono y mantenga por un año el poder de sus armas. A pesar de que se genera una cierta tensión, los ánimos quedan un tanto sosegados, si bien Aridano manda un mensajero al Peloponeso para poner a Clarimante al corriente de los hechos, y el rey envía también un mensajero a Solino, solicitando su ayuda.

Entretanto, Solino y Labrisa reciben la visita de un caballero, príncipe de Paflagonia, llamado Draconcio que, tras aposentarse allí como invitado, les cuenta la historia de sus amores. Su relato comienza afirmando que siempre se había sentido grandemente despegado del amor y que había hecho burla de todos los enamorados, hasta que un día, yendo de caza, se adentró por una espesura y escuchó, en la ribera del río Partenio, unas voces melodiosas que cantaban una dulcísima canción. [Canto XXXII]. Acercóse al lugar del que provenían los cantos y vio una isla deleitosa en medio del río, en la que varias ninfas cantaban y rodeaban a una doncella de extraordinaria hermosura, cuya sola vista cautivó el corazón de Draconcio. Por entre las ramas que servían a éste de escondite, la bella ninfa, de nombre Olibria, vio también a quien ya era su prisionero y, del mismo modo, quedó prendada de él. La relación entre ambos comienza a progresar con el consentimiento de Partenio, el abuelo-río de Olibria, quien informa a Draconcio de que sus amores están abocados a hacerse firmes y duraderos, pero antes de casarse con la ninfa deberá partir a Inglaterra para participar, al lado de sus parientes descendientes de Héctor, en las guerras que se avecinan contra los descendientes de Aquiles. Éste es el motivo de la presencia de Draconcio en tierras británicas y en el castillo de Labrisa y Solino. Estando en estas pláticas, llega el mensajero del rey Antero con las cartas solicitando la presencia de Solino en la corte. Con gran dolor por tener que separarse de su amada, éste parte hacia el rey acompañado de Draconcio, convencido de que está llegando el momento de luchar contra el bando enemigo. [Canto XXXIII].

De nuevo en el Castillo Encantado, asistimos a un paseo de los allí congregados por la floresta. En la soledad del campo, Carbopía y Claveliana sienten deseos de gozar del amor, pero cuando el caballero se acerca con más atrevimiento a la que será su esposa, comienza a recibir golpes que no sabe de dónde proceden: se trata de la guarda terrible y encantada que, según contó Flavisa, tiene que encargarse de guardar la virginidad de Claveliana hasta la llegada de los caballeros a Tolietro. Será la maga, precisamente, quien con sus artes libere a Carbopía de una muerte segura, conquistada por ceder a sus apetitos carnales.

En Grecia, Clarimante triunfa en los Juegos Olímpicos y recibe el sometimiento de todos



los que ven sus proezas. En la misma ciudad de Olimpia es hallado por los mensajeros de Aridano que solicita su vuelta a Bretaña. El guerrero consulta con sus parientes griegos y se ofrece a hacer lo que ellos estimen conveniente. Todos se muestran partidarios de que Clarimante vuelva a luchar por sus derechos y se ofrecen a ayudarlo si, en un futuro, necesita el apoyo de todos ellos. Con esta seguridad, Clarimante inicia la vuelta a la corte de Antero, acompañado de dos fuertes guerreros griegos: Flaveliano y Anisio.

Finalmente, Roanisa y el del Fénix se disponen a entrar en la Cueva del Amor para liberar a Brisalda del fuego que la mata, al tiempo que Pigmenia se encamina, por orden del sabio de aquel lugar, al reino de los muertos, quién sabe si con la esperanza de retornar con su Palmacio vivo. Recuerda el autor varias de las acciones que tiene inacabadas y promete volver más adelante para narrar el desenlace de las mismas. [Canto XXXIV].

### **3. CONTEXTO LITERARIO DEL POEMA**

#### **3.1. La materia de Trova**

En los más remotos orígenes de la literatura europea encontramos el punto de partida de una tradición literaria que dará sabrosos frutos a lo largo de los siglos. Ligada a las obras de Homero, especialmente a la *Iliada*, la materia de Troya será fundamental en el surgimiento del mundo mágico y aventurero de la caballería andante medieval, a la que alimenta con una profusión de grandiosos hechos de armas, salpicados con el encantamiento literario de las leyendas grecorromanas, cuyo elemento sobrenatural pagano será reemplazado, en la Edad Media, por lo sobrenatural cristiano, dando lugar a una de las más maravillosas expresiones de la ficción narrativa.

Se conocen con el nombre de materia de Troya los acontecimientos relacionados con el asedio de esta ciudad del Asia Menor por los aqueos o griegos (capitaneados por Agamenón y Aquiles), que pretenden, entre otras cosas, recobrar el honor de Menelao (hermano de Agamenón), tras el rapto de la mujer de éste, Helena, por Paris, hermano de Héctor el troyano. Las vicisitudes de la guerra y los episodios mitológicos relacionados con esta campaña darán pábulo a la leyenda troyana, que conocerá un amplio desarrollo en los siglos venideros.

Sin pretender, ni mucho menos, elaborar un capítulo de historia literaria, sí nos parece conveniente señalar, a grandes rasgos, la evolución de la materia de Troya en el occidente europeo, a partir de los textos homéricos y de otros relatos relacionados con los hechos que configuran este importante filón literario. Del siglo I d. C. data una paráfrasis de Homero con el título de *Ilias latina*, que se atribuye a Silio Itálico, pero los textos más relevantes serán los que se compongan poco después, con la pretensión de ser más fiables en el relato de los hechos de la guerra de Troya que el propio Homero, a quien (en la Alta Edad Media) se consideraba parcial a la hora de contar lo allí ocurrido. Debemos destacar la *Ephemeris belli Troiani*, atribuida a un tal Dictis y tal vez traducida al latín por Lucio Septimio en el siglo IV, y la *De excidio Troiae historia*, pretendida traducción de Dares el frigio, sacerdote de Hefesto y personaje secundario de la epopeya homérica. Ambos textos aseguraban aportar una mayor veracidad al relato, si bien

este último asocia el origen de la guerra de Troya al viaje de Jasón y los Argonautas, tal vez siguiendo a Ovidio.

De estas dos últimas obras (y sus continuaciones, refundiciones y secuelas en latín medieval), partió básicamente Benoit de Saint Maure para componer, hacia 1165, una larga narración en versos pareados; el *Roman de Troie*, que pondrá al alcance del lector francés del XII las hazañas de los argonautas, el juicio de Paris y otros episodios de la guerra de Troya, todo ello pasado por el tamiz del anacronismo que trae consigo la adaptación de la historia a la cultura cristiana y vertido en un relato que se desenvuelve en medio de la tópica medieval del género caballeresco. La obra de Benoit de Saint Maure fue traducida a varias lenguas europeas, entre ellas el castellano que la usa como fuente para algunos capítulos de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio.

Aparte de estas y otras versiones más o menos fieles al texto de Homero, el gran momento tendrá lugar en 1354, cuando Petrarca compra el manuscrito con los poemas homéricos. Aunque el ilustre humanista italiano no logra traducir los textos, su compra permitirá que poco después se produzca una primera traducción al latín, a la que siguió la primera edición de Homero en Florencia, en 1488. Sin embargo, lo que más contribuyó a difundir estos venerables poemas épicos fueron las traducciones, que menudearon en las primeras décadas del siglo XVI ofreciendo versiones en español, francés, alemán e inglés<sup>1</sup>.

Eugenio Martínez debió de servirse de estas traducciones (o directamente del original en griego; no olvidemos que era un hombre versado en las letras clásicas) para leer los poemas de Homero, cuyo esqueleto (sobre todo el de la *Iliada*) se transparenta en la estructura básica de *La toledana discreta*. Sin duda, pues, el más lejano antecedente de nuestro poema se encuentra en la base de la materia de Troya según leemos en el mismo, donde nos encontramos con que los antepasados de los más importantes guerreros que se mueven por sus versos son, ni más ni menos, los principales héroes de la *Iliada*, Aquiles y Héctor, aquellos dos esforzados guerreros que protagonizan uno de los episodios más relevantes del texto de Homero tras la muerte de Patroclo a manos de Héctor: el combate singular entre ambos, para dirimir sus diferencias, que acaba, como es sabido, con la muerte del troyano. Es precisamente esa antigua rencilla (y la dolorosa espina que llevan clavada los herederos de Héctor) lo que mueve los ánimos de los caballeros en

---

<sup>1</sup> Para lo referente a las vicisitudes de los textos homéricos, *vid.* Antonio López Eire, introducción a su edición de Homero, *Iliada*, Madrid, Cátedra, 1997<sup>5</sup>.

el poema de Martínez, enfrentando en un odio eterno y sin solución aparente a los descendientes lejanos de los héroes homéricos. Esta herencia clásica sirve de sustento a una parte importante del poema, a pesar de que nunca llega a producirse realmente ningún enfrentamiento entre los bandos opuestos que proceden de Héctor y Aquiles; tal vez el autor postergó esta lucha para alguna de las continuaciones que luego no llegó a publicar. Sin embargo, la influencia de los personajes de Homero es tan grande en *La toledana discreta*, que sus herederos se encuentran desperdigados por gran parte del mundo antiguo y abarcan el amplio espacio de una Europa oscura en una fecha imprecisa antes de Cristo. Así, el guerrero Clarimante, descendiente de Aquiles, es inglés y Señor de la Encantada Sierra, y pugna por el trono británico del rey Antero con la pretensión de casarse con la hija de éste, Rosania. En el otro bando, el Caballero del Fénix (toledano que pasó su infancia en Persia) capitanea una escuadra de aguerridos hombres cuya procedencia se sitúa en lugares imprecisos en el mar Tirreno y Frigia, junto a otros espacios físicos ubicados en el Asia Menor. Es decir, desde el norte europeo, representado por Bretaña, hasta las cálidas tierras del sur bañadas por el mar Mediterráneo se extienden los escenarios de la vida de estos héroes que deben su razón de ser a las antiguas disputas en la ciudad de Troya.

El narrador no llega a ser del todo imparcial a la hora de tratar a unos y otros personajes, pues si, por un lado, defiende siempre la grandeza de todos los guerreros (independientemente del bando al que pertenezcan), por otro demuestra una inclinación hacia los descendientes de Héctor, el derrotado de la *Iliada*, a quienes hace herederos del ilustre trono de Tolietro (nombre con el que se refiere a Toledo en el poema). No podemos olvidar que el propósito de Martínez, claramente declarado en el prólogo, es “tratar la antiquísima fundación de la Imperial y siempre ilustre y esclarecida Toledo sobre quantas ciudades España goza”. De ahí sus preferencias por los que proceden del tronco de Héctor, ya que éstos son, en la obra que trabajamos, realmente toledanos, pues el Caballero del Fénix era hijo de Andayro y Selisarda (los reyes del Toledo poético que inventa el autor) y, a la vez, descendía de la estirpe del héroe troyano.

Queda dicho que son dos ramas legendarias las que se pasean, en la figura de sus herederos, por nuestro poema. Martínez nos las presenta siempre a través de las sabias palabras de mujeres ancianas, dotadas de poderes mágicos que parecen ponerlas en conexión directa con los viejos héroes de la tradición troyana. En primer lugar se nos presenta a Clarimante, descendiente de Aquiles según la información que él mismo recibe, en un vergel deleitoso, de una vieja de aspecto desagradable. El relato tiene lugar en el canto VI y supone una advertencia al

joven guerrero para que no olvide cuál es su progenie. La vieja, que resulta ser su abuela materna, le hace saber que existe una escuadra enemiga, cuyas armas llevan el dibujo de un águila caudal, y le entrega a Clarimante nuevas armas; en ellas hay un ave fénix y un león que derrota a una sierpe. El relato que hace la anciana tiene relación directa con la leyenda de Aquiles hasta la segunda generación, representada por Pirro, hijo del héroe griego y de Deidamia, pero comienza a ser fruto de la invención de Martínez a partir de los descendientes de éste, según nuestro autor Agapenor y Almanó. El primero de ellos, cuya línea desembocará en Clarimante, no pertenece a la tradición legendaria que conecta con Aquiles, aunque sí es un nombre extraído de la mitología clásica, y lo mismo ocurrirá con los demás vástagos correlativos: ninguno está asociado con la historia de Troya. Sus nombres, a veces, son de otros personajes mitológicos (Atlante y Procas), pero también los hay de la cosecha del autor, como es el caso de Servante, Menalio y Martelio, padre este último de nuestro Clarimante. Se ha emparentado al protagonista con el mundo clásico lo suficiente para hacer verosímil esa procedencia, pero luego se le ha dotado de una autonomía que le ha de llevar a cabalgar por tierras diversas y aparecer como caballero británico y pretendiente de la heredera de Inglaterra. Es decir, Martínez sólo ha atado el cabo inicial, necesario para hacer creíble la ascendencia del héroe, y, una vez enganchado al mundo homérico, se ha desligado de él por medio de una maraña de nombres que suenan a mitológicos y que no siempre lo son, pero que van a ser capaces de crear en el lector la sensación de estar conectados con el universo legendario grecorromano. El autor es un gran conocedor de las leyendas troyanas (el relato de la vieja a Clarimante se inicia con la infancia de Aquiles y su estancia con el centauro Quirón), y las utiliza a su antojo y en su propio beneficio, sólo para lo que le son necesarias.

Hay otra rama, que Martínez hace proceder también de Aquiles, iniciada por la presunta unión de éste con Diomedes, hija de Forbante en el relato de la vieja a Clarimante, pero inexistente en el entorno mitológico del héroe homérico, lo que nos lleva a pensar que se trata de otra aportación del autor, con la que parece querer recompensar a Aquiles por la pérdida de Briseida (solicitada por Agamenón) que provocará la cólera de aquél y será uno de los motivos básicos de la *Iliada*. De esta rama nace Polípeo, ascendiente lejano de otros muchos caballeros que probarán sus armas en nuestro poema y que estarán, por ese mismo motivo, emparentados con el héroe británico Clarimante, líder absoluto de la facción de los descendientes de Aquiles. Toda esta información aportada por la abuela materna de aquél en el canto VI, será complementada más adelante, en el VIII, por medio del sueño de Aridano, príncipe de Escocia que lucha a favor de

Clarimante y que resulta ser, también, descendiente de la estirpe gloriosa de Aquiles. El hecho de que Aridano conozca su ascendencia en un sueño, le da un mayor grado de irrealidad a la información, pero al mismo tiempo la asocia con la tradición mítica y legendaria clásica (y también medieval), donde los sueños anunciadores de bienes o males tienen un papel fundamental. El hilo que unía a los guerreros de *La toledana discreta* con la materia de Troya se rompe en parte con esta nueva filiación, pues no queda de aquella más que el nombre ilustre de Aquiles, en medio de una larga relación de nombres propios, entre los que se mezclan algunos de clara raigambre mitológica con otros inventados por el poeta, que son algunos de los personajes de la obra. En el sueño de Aridano, una alegoría nos presenta las dos ramas que salen del tronco de Aquiles, procedentes de los pechos de dos damas: Briseida y Diomeda. De la primera se hace salir a Pirro y de la segunda, a Polipeo. Martínez se equivoca aquí al citar a Briseida en lugar de Deidamia como madre de Pirro<sup>2</sup> y, además, insiste en la introducción de Diomeda como mujer de Aquiles, pero resuelve airoosamente el problema del parentesco entre los distintos caballeros que forman la escuadra de Clarimante, haciéndoles salir a cada uno de ellos de una de las dos ramas que brotan de las mujeres citadas.

La línea genealógica de Aquiles vuelve a ser recordada en la parte final del poema, concretamente en el canto XXIII, cuando Clarimante llega al Peloponeso, la tierra de sus antepasados, para ganar fama en el ejercicio de las armas. Allí le sale al encuentro una hermosa ninfa que resulta ser la propia Tetis, madre de Aquiles, quien le hace saber que aquella tierra está llena de parientes suyos, dejando claro que la estirpe del héroe griego domina con su presencia una gran parte del mundo.

Vemos cómo, además de las alusiones esporádicas que se hacen a lo largo de todo el poema, la conexión de éste con la materia de Troya se hace palpable en lo que respecta a la ascendencia de Clarimante, y a continuación veremos que el bando opuesto se asimila a los herederos de Héctor, siguiendo la tradición troyana, aunque siempre desde la peculiar visión que nos ofrece Martínez.

---

<sup>2</sup> Resumo a grandes rasgos la leyenda de Aquiles en lo referente a sus mujeres: Tetis, su madre, sabedora de que Aquiles moriría en la guerra de Troya, envía a éste a la corte de Licomedes donde vive, vestido de mujer, entre las hijas del rey. Cuando Odiseo descubre el escondite, termina reconociendo al héroe, lo que hace posible que Tetis acceda a dejarle marchar. Durante su estancia, Aquiles tuvo amores con Deidamia, una de las hijas de Licomedes, y de su relación nació Pirro. En cuanto a Briseida era hija de Brises, sacerdote de Apolo en Lirneso, y Aquiles la llevó consigo tras saquear la ciudad y eliminar a su marido, a su padre y a sus hermanos. Más tarde, Agamenón se la arrebatará para suplir la ausencia de su esclava Criseida, provocando la ira de Aquiles y su retirada de la lucha frente a la ciudad de Troya. Diomeda no tuvo nada que ver con Aquiles, como ya hemos dicho.

En efecto, ya desde el canto III se nos informa de que Andayro, el padre de Sacridea, procede “de la estirpe troyana belicosa”, en lo que hemos de entender como un anticipo de la narración que hará, en los cantos XXII y XXIII, la maga Flavisa en el Castillo Encantado, ante los caballeros y damas que allí ha ido congregando. La procedencia troyana de los héroes del bando del Caballero del Fénix tiene, si cabe, más interés para el poema, pues en ella se encierra el secreto de la genealogía de Sacridea, la princesa toledana que da título al libro y cuyos pormenores no conoceremos hasta los cantos arriba indicados.

La información que nos da Martínez acerca de la ascendencia de Sacridea y el Caballero del Fénix parte, pues, del otro gran héroe homérico, Héctor, y guarda relación con él en lo que se refiere a los aspectos básicos de su historia mitológica, a saber; su participación en la defensa de Troya y su oposición al héroe griego Aquiles que le conducirá a la muerte. Además de esto, nuestro autor se refiere a la participación de Penthesilea, la reina de las amazonas, en favor de la causa de Príamo y sus descendientes en la guerra de Troya, haciéndonos ver, de paso, su apoyo al propio Héctor, pero a partir de esta base legendaria real, Martínez comienza a deslizarse de nuevo por los dominios de su fantasía, combinando sus propias creaciones con los restos de la historia mitológica que rescata de las cenizas de Homero. De este modo, nos hará ver que Penthesilea y Héctor viven una relación amorosa de la que nacerá un niño, Nicandro, criado por el rey de Siria, Cyrcense, y de cuya cepa nacerá la alta estirpe de la que descienden, por línea recta de varón, el del Fénix y Sacridea. A partir de este planteamiento inicial, el autor aporta otras tradiciones tan insostenibles desde el punto de vista histórico como la propia leyenda troyana, para desembocar en la fundación de Toledo, a la que llega tras emparentar a los troyanos con el no menos legendario rey Brigo, que supuestamente reinó en España unos cien años después de la llegada no probada de Túbal (nieto de Noé) a nuestro país, alrededor de los dos mil años antes de Cristo<sup>3</sup>. Martínez plantea que este Brigo fue el fundador de Troya:

“Porque dizen que un rey llamado Brigo,  
de pensamientos altos y gran pecho,  
de estender su memoria siendo amigo,  
hizo un ilustre y memorable hecho;  
que la gente mejor que avía consigo  
embió a que dilatasse el reyno estrecho,

---

<sup>3</sup> Para lo referente a Brigo y Túbal, *vid.* la nota 19 del “prólogo al lector”.

y que en la Asia Menor pueblos fundasse.

Assí, brigios primero se dixeron  
(lo qual por largo tiempo han retenido),  
hasta que con los tiempos corrompieron  
parte de el nombre propio y apellido,  
y a llamarse después phrygios vinieron,  
de quien han los troyanos procedido.  
De suerte que, si bien consideramos,  
ser propios españoles los hallamos.”

(Canto XXII, vv. 617-632)

Martínez fusiona para su planteamiento teórico acerca de la fundación de Toledo (y en gran parte de la esencia de España), elementos procedentes de los primeros libros de la *Biblia*, junto a leyendas hispánicas antiguas y personajes de la tradición troyana, de los que se sirve para establecer un nexo imprescindible con la épica griega antigua que ha de dar sustento a su creación, cuya deuda con la materia de Troya creo que es innegable a partir del análisis que estamos haciendo en estas páginas. Y de nuevo aquí (como ocurriera con Clarimante y su parentesco con Aquiles), tras sentar las bases de su conexión con la leyenda, el autor olvida todo atisbo de cercanía a sus fuentes e inventa: Livonio, supuesto bisnieto de Héctor y Penteseilea, llega a España para recobrar sus orígenes (los que le dio Brigo fundando ciudades en Frigia) y su hijo Tolietro será el encargado de fundar Toledo y de dar vida a la estirpe del Caballero del Fénix y Sacridea, cuyo padre, Andayro, es su tataranieto. Ya no queda nada de la materia homérica, pero Martínez ha sabido enlazar a aquellos héroes con sus personajes, creando una sensación de verosimilitud que hace más sólida su historia y que le permite tener como punto de partida uno de los más venerables poemas épicos de la literatura antigua.

Sin embargo, no terminan aquí las alusiones a la tradición troyana en *La toledana discreta*, ya que la maga Flavisa añade que Héctor, engañado por Harpálice (otra amazona), no sólo tiene amores con Penteseilea, sino también con la propia engañadora, y de esta última relación nacerá una niña, Hectorina, cuya descendencia dará al mundo a muchos de los grandes guerreros del tiempo del Caballero del Fénix y, más concretamente, a Roanisa, la hermosa doncella guerrera a la que éste ama, y a Sarpe, uno de los grandes héroes del poema. La técnica de Eugenio Martínez



es la misma, pero aquí menos enhebrada a la leyenda, pues no hay constancia de la relación de Harpálice con Héctor, por lo que tan sólo la presencia de éste último (unida a la defensa que las amazonas hicieron de Troya a la que nos hemos referido antes) enlaza la ficción del poema con la leyenda troyana.

Todavía podemos rescatar un episodio que enlaza de forma directa con la materia de Troya, y que aparece insertado en el canto XXVIII, en la historia que la ninfa Doxa cuenta a Roanisa como resumen de sus desdichados amores. En ella se glosa el episodio del juicio de Paris que, como es sabido, supone el punto de partida para la guerra de Troya<sup>4</sup>. El episodio mitológico (no presente en la *Iliada*, pero claramente relacionado con la leyenda troyana), le sirve de excusa a Martínez para plantear las desdichas de Doxa, quien, tras escuchar una canción sobre el tema en presencia de dos de las diosas del juicio (Hera y Afrodita, convertidas aquí en las romanas Juno y Venus), toma partido por la primera, lo que le valdrá la inmortalidad, pero también el odio de la segunda, que le hará amar con pasión a Venancio y sufrir grandemente por ese amor. La anécdota es ahora lo de menos; lo interesante es que, de nuevo, nuestro poeta se interna por los senderos legendarios, haciendo gala de su gran saber clásico y de su deseo de emparentar su poema con la tradición mitológica de la antigüedad grecorromana. La historia de Doxa y su convivencia con las diosas olímpicas nos lleva a un acercamiento mayor si cabe a la literatura griega antigua, pues nos encontramos con algo tan común en ésta como la relación de los mortales con los dioses, la presencia de las ninfas en la vida cotidiana y la influencia de las divinidades en la existencia de los humanos: aquí, como ya se dijo, Doxa se gana la inmortalidad por su apoyo a la causa perdida de Hera-Juno, y el odio de Afrodita-Venus. Sabido es que esta fusión de personajes no divinos y dioses es más que común en los poemas de Homero y, por supuesto, en gran parte de la literatura griega.

Llama la atención que mientras Martínez sigue (al menos como cimiento para edificar su poema) la historia troyana a través de los textos homéricos y de las leyendas del ciclo, y, por lo tanto, teniendo como sostén el mundo griego (Aquiles y Héctor son héroes de la mitología griega), a la hora de aludir a los dioses paganos (únicas divinidades presentes en su libro), no emplea los nombres griegos de éstos, sino que se rige por las denominaciones romanas; ya hemos

---

<sup>4</sup> Paris, hijo de Príamo y hermano de Héctor, es instado por Zeus a decidir cuál de las tres diosas merece la manzana de la discordia, enviada por Éride: Hera, Atenea y Afrodita disputan por el cetro de la belleza, prometido a la portadora de la manzana, y Paris elige a la última, que le ofrece a cambio el amor de Helena, la esposa del griego Menelao. El rapto de Helena supone el inicio de la guerra de Troya.

visto cómo Hera y Afrodita son, en el relato de Doha, Juno y Venus. Esto no obsta para que los relatos mitológicos sean los mismos, pero sí produce una extraña mezcla que, por otro lado, nos permite fechar la acción del relato en época romana<sup>5</sup>. En cualquier caso, no cabe duda de que esta presencia de las divinidades paganas (aunque con sus nombres romanos) liga más aún el poema de Martínez con la tradición clásica y hace más creíble su conexión con la materia de Troya, cuya dependencia estamos intentando demostrar en estas páginas.

Concluyendo, *La toledana discreta* bebe de las fuentes troyanas con el fin de ligar a sus principales protagonistas con los héroes supremos de la *Iliada*, y con el ánimo, al parecer, de resucitar las viejas rencillas de aquéllos en un mundo cercano a los últimos siglos antes de Cristo, según se deduce de la ausencia de alusiones a la cristiandad que se hace palpable en todo el texto. No nos parece que se pueda poner en duda que Martínez tenía la intención (en su proyecto inconcluso de un largo poema en cuatro partes) de enfrentar a las dos escuadras que sustentan el relato caballeresco de *La toledana discreta*, para rememorar las grandes hazañas de la guerra de Troya entre sus descendientes inventados, tal vez con la intención de dar preponderancia a los herederos de Héctor (el Caballero del Fénix, Roanisa, Sarpe), para así, tras derrotar éstos a los griegos (Clarimante y sus seguidores), demostrar la grandeza de la descendencia troyana que, a su vez, como ya se dijo, es, en la ficción de Martínez, originaria de Toledo. Con ello, el engrandecimiento de esta ciudad y de sus príncipes daría alimento a la idea básica del poema, ya comentada arriba: “tratar la antiquísima fundación de la Imperial y siempre ilustre y esclarecida Toledo sobre quantas ciudades España goza”. O lo que es lo mismo, el autor recurre a los grandes héroes clásicos en beneficio de su proyecto, creando un texto que podría haberse convertido en una continuación de la *Iliada* retomando la historia varias generaciones después. Nadie le puede censurar a Martínez que se invente personajes, pues una de las normas básicas de la *imitatio*, en lo tocante a las continuaciones, es enlazar con el libro que se continúa, pero dándole vida a partir de la creación de nuevos personajes y de nuevas aventuras de los personajes antiguos. En esto último tendría razón de ser el que Héctor tenga amores con Penthesilea y Harpálice o el que Aquiles tenga descendencia con Diomeda. Así nos lo confirman las siguientes palabras de Consolación Baranda:

“En general su propósito es aprovechar el éxito de una obra, haciendo discurrir por nuevas peripecias a alguno de sus personajes. Para ello el continuador puede

---

<sup>5</sup> *Vid. infra.* el capítulo 9.2.1. en el epígrafe “Espacio y tiempo del relato”.

optar por remontarse al pasado (...), o, por el contrario, desarrollar acontecimientos que transcurren en un tiempo posterior al de la obra continuada (...). El continuador debe apropiarse de alguno de los personajes de su modelo o crear otro relacionado explícitamente con los de dicho modelo y, por supuesto, convencer a los receptores de que se trata de los mismos personajes ya conocidos”<sup>6</sup>.

No pretendo afirmar que *La toledana discreta* forma parte de un ciclo literario que tiene como punto de partida la *Iliada*, pero sí creo que las conexiones con el texto de Homero nos permiten aventurar los deseos de su autor en las líneas que hemos marcado, con lo que, sin ser una continuación, sí se establecen unas relaciones muy claras de intertextualidad entre las dos obras. Veremos que esto no será exclusivo del aprovechamiento que Martínez hace de la materia de Troya, en los enlaces de nuestro poema con otras obras literarias.

Una última conexión con la literatura clásica procedente de las guerras troyanas se establece entre nuestro poema y la *Eneida* de Virgilio, con la que las relaciones existentes son, en varios casos, de tipo temático y se basan en la repetición de episodios. Para evitar la exhaustividad y no incurrir en la monotonía de las acumulaciones de ejemplos, nos vamos a centrar en dos momentos del poema latino que se reflejan en otros tantos pasajes de *La toledana discreta*. Uno de ellos es el encuentro de Clarimante con su antepasada, la diosa Tetis, en los cantos XXII y XXIII, cuya semejanza con el encuentro que, por su parte, tiene lugar entre Eneas y su madre, Venus, es tan evidente como demuestran los dos textos que transcribimos a continuación. En la *Eneida* se lee:

“[la doncella] presto el arco lo llevaba colgado de sus hombros  
según la costumbre de caza y dejaba flotar al viento sus cabellos,  
desnuda la rodilla y la ropa suelta recogida en un nudo...”<sup>7</sup>

Martínez, en esta ocasión, se recrea más en los detalles, pero la base es sin duda Virgilio:

“una ninfa (...) bella en extremo y en yugal graciosa,  
la madexa de Arabia suelta al ayre,  
la ropa de una tela verde hermosa,

---

<sup>6</sup> Consolación Baranda, “De *Celestinas*: problemas metodológicos”, en *Celestinesca*, 16.2 (Otoño 1992), pp. 3-32, y, en especial, p. 8.

<sup>7</sup> Virgilio, *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 37. El resto de citas de esta obra se ajustarán a esta edición.

levantada hazia arriba con desgayre (...)  
Jugava el viento allí con la faldilla,  
ondeándola al uno y otro lado,  
y descubriendo, en esta coyuntura,  
pedaços de cristal y nieve pura (...)  
La aljava echada al hombro cristalino,  
de plata y de mil perlas ricas hecha...”

(Canto XXII, vv. 34-54)

La secuencia imitada se completa con la pregunta del guerrero a la bella mujer acerca del lugar en el que se encuentran y al que ambos (Eneas y Clarimante) han llegado tras una larga travesía marítima. Así se expresa Eneas:

“Sé feliz y ojalá, seas quien seas, alivies nuestra carga  
y nos digas por fin bajo qué cielo, a qué lugar del mundo  
hemos ido a parar...” (p. 37).

Y de forma similar, Clarimante interroga a Tetis:

“Mas, ora seas mortal o seas divina,  
o de la casta diosa compañera,  
en este oscuro bosque me encamina (...)  
Que me digáys codicio, ¡o gran señora!,  
a qué reynos me ha echado la ventura...”

(Canto XXII, vv. 73-82)

El segundo caso de intertextualidad entre el poema de Virgilio y el de Eugenio Martínez tiene lugar, también, con respecto al libro primero de la *Eneida*, donde se describe una tempestad marítima que reaparece en el naufragio de Risambo y Marpesia, en los cantos XII y XIII de *La toledana discreta*. Eneas y su escuadra sufren una tormenta cuando parten de Troya y, tras la catástrofe, Neptuno censura a los vientos su atrevimiento al hacerse fuertes en sus dominios:

Entretanto Neptuno advirtió por el ruido tan grande que el mar se agitaba,  
se desataba la tormenta y el agua volvía de los profundos abismos  
y, gravemente afectado, miró desde lo alto (...)  
Así que llama ante él al Céfito y al Euro, y así les dice:  
‘¿A tanto ha llegado el orgullo de vuestra raza?’

¿Ya revolvéis el cielo y la tierra sin mi numen, vientos,  
y os atrevéis a levantar moles tan grandes? (...)  
Más adelante pagaréis con pena bien distinta vuestro atrevimiento.  
Marchaos ya de aquí y decid esto a vuestro rey:  
el gobierno del mar y el cruel tridente no a él,  
sino a mí los confió la suerte...” (p. 31).

En el naufragio de Risambo y Marpesia, Neptuno se comporta de la misma forma:

“Mas, como el gran Neptuno vio anegados  
los que en el espumoso mar andavan (...),  
los vientos llama, ayzado, a su presencia,  
y díxoles: ‘¿Qué furia os ha impelido  
a turbarme mi reyno y mi potencia? (...)  
Haré, si os arrebató, tal vengança  
qual conviene a tan impíos malhechores (...)  
Bolad luego de aquí con gran presteza,  
y dezi a vuestro rey que no presuma  
turbar la magestad de mi grandeza,  
ni los mares me altere ni aun la espuma...”

(Canto XIII, vv. 81-108)

De nuevo parece indudable la herencia virgiliana de este pasaje<sup>8</sup>, con lo que la conexión con la materia de Troya no se reduce al primer encuentro con los personajes descendientes de Homero, sino que se asienta de lleno en el mundo de la épica antigua, cuyas obras se consolidan como la más firme base de lo que luego será este poema caballeresco con aspecto de epopeya renacentista.

Antes de pasar adelante, será interesante añadir que algunos nombres propios de personajes de Martínez están tomados de otros nombres de la *Eneida* (aparte de los personajes comunes, como Aquiles, Agamenón, Héctor, Venus, Pirro, Ulises, Harpálice, etc.). Se trata tan sólo de la utilización del mismo nombre, pues en todos los casos el referente es distinto. De este modo, Adrasto, Forbante, Glauco, Partenio, Procas, Sarpéndón (Sarpedón en Virgilio), Sergesto,

---

<sup>8</sup> Los augurios de la tormenta proceden, a su vez, del libro I de las *Geórgicas*, tal y como lo hemos reseñado en nota a al verso 512 del canto XII.

Taumantes (Taumante), Termodonte y Ufente son nombres de personajes de *La toledana discreta* que ya fueron empleados como antropónimos en la *Eneida*, lo que incide en el hecho innegable de la dependencia existente entre nuestro poema y la obra de Virgilio, y en el deseo de Eugenio Martínez de entroncar, a través de los mitos y los personajes clásicos, con la más venerable tradición épica del mundo antiguo.

### 3.2. La materia de Bretaña

El parentesco de *La toledana discreta* con el ciclo artúrico no es tan marcado como hemos visto en el caso de la historia troyana, pero no podemos pasar por alto la presencia de una serie de elementos que proceden, sin ninguna duda, de los relatos que conforman la llamada materia de Bretaña, cuyas raíces literarias más profundas se encuentran en la obras del galés Geoffrey de Monmouth (la *Historia regum Britanniae* y la *Vita Merlini*, ambas de la primera mitad del XII) y, posteriormente, en los romances caballerescos de Chrétien de Troyes en las postrimerías del mismo siglo.

La importancia de la literatura artúrica en la cultura del occidente europeo es de tal intensidad que, por sí sola, configura casi todo el mundo caballeresco medieval que se exportará desde Francia a los países de su entorno y que, en el caso de España, dará lugar a uno de los géneros más divulgados e influyentes de los Siglos de Oro. En efecto, los libros de caballerías castellanos del siglo XVI no hubieran existido, tal vez, sin la presencia de los mitos artúricos y de todas las leyendas ligadas al ciclo bretón, que se expandieron por la península, a través de traducciones y versiones de los relatos más destacados<sup>9</sup>, y que ofrecieron en el medievo un panorama literario que hará posible el surgimiento de los ciclos caballerescos y la publicación de un elevado número de novelas de caballerías que encontrarán su punto culminante y a la vez final con el *Quijote*, en 1605.

Si, como más adelante trataremos de demostrar, *La toledana discreta* es, sobre todo, un libro de caballerías en verso, no cabe duda de que la huella de esta literatura estará presente en nuestro poema, en el que, por lo tanto, el peso de la materia de Bretaña se dejará sentir, al menos, en algunos aspectos básicos de su construcción y en algunos episodios que parecen guardar un

---

<sup>9</sup> Para la entrada de los textos artúricos en la península ibérica, *vid.* José María Viña Liste, 'Introducción' a su edición de *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 1993, especialmente las pp. 38-47. La antología que incluye este volumen hace, además, un recorrido por las distintas versiones y traducciones medievales de los poemas artúricos. Abundando más en el tema, podríamos acercarnos a Edwin Williamson, *El 'Quijote' y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

parentesco con otros similares de la tradición artúrica. Así, la acción del relato se sitúa desde el primer momento en uno de los escenarios propios de la tradición artúrica: “en la antigua Bretaña o Inglaterra” (canto I, v. 41). Este es uno de los eslabones que unen el poema de Martínez con la materia bretona, pues la ubicación geográfica no admite dudas y será la referencia obligada durante toda la obra, caracterizada, además, por la presencia de espacios imprecisos y vagos que recordarán en gran medida los parajes por los que se mueven los grandes caballeros de la Tabla Redonda<sup>10</sup>. También el rey protagonista del relato, Antero, aporta, con su nombre, una sonoridad de resonancias míticas y el recuerdo del rey insigne de los romances medievales, Arturo, que parece reflejarse fonéticamente en el personaje de Martínez. Si a esto unimos la magnificencia de la corte británica de Antero, en la que se congregan los más grandes caballeros de su tiempo, completaremos las referencias más directas al mundo artúrico, del que nuestro autor toma, sobre todo, el tono y la grandeza de los héroes, en un deseo visible de emular a quienes le precedieron en la composición de relatos caballerescos a lo largo del siglo XVI y cuya presencia analizaremos luego detenidamente.

Pero no podemos pasar por alto que, como ya se ha dicho, hay pasajes de nuestro poema que recuerdan (unos con más intensidad que otros), episodios concretos de algunos libros de Chrétien de Troyes o de la *Vulgata*. Por seguir el orden de aparición en *La toledana*, comenzaremos citando la similitud entre el Lago Encantado donde reside el monstruo Buraco (canto V) y el Lago Encantado en el que fue educado Lanzarote por la Dama del Lago. Cuando ésta se lleva al pequeño en medio de la desesperación de su madre, el autor anónimo nos da la siguiente información:

“La dama que lo criaba vivía en el bosque espeso y tupido, pues el lago en el que había saltado con el niño -al llevárselo- era sólo un encantamiento; era una llanura al pie de una colina bastante más baja que la colina en la que había muerto el rey Ban. Y donde parecía que el lago era mayor y más profundo, la dama tenía palacios ricos y hermosos.”<sup>11</sup>

El lago del monstruo Buraco tiene un innegable parecido con el que acabamos de conocer, ya que en él hay, también, una ciudad sumergida, y el mago que hizo el encantamiento, “fabricó

---

<sup>10</sup> El análisis pormenorizado de esta geografía literaria queda plasmado en el capítulo correspondiente al espacio y tiempo del relato.

<sup>11</sup> *Historia de Lanzarote del Lago*, introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1987-1988. 7 vols., p. 37.

esta laguna, do fundada / ay una fortaleza y casería, / según que aquellas magas nos dixerón / quando de lo más hondo acá salieron” (canto V, vv. 421-424). No cabe duda de que este tipo de lugares son comunes en los libros de caballerías, pero resulta cuando menos curiosa la cercanía entre los dos textos, tal vez procedente, no obstante, de la larga tradición de lagos encantados existente en los relatos caballerescos<sup>12</sup>.

Encuentro una cierta similitud entre el episodio del castillo encantado, al que llega Corimbato al final del canto V, y el de la fuente de Brocelandia en el relato de Chrétien *El caballero del león*; en los dos hay un objeto mágico que tiene la virtud de producir hechos maravillosos si se usa adecuadamente: un cuerno en Martínez y un bacín de hierro en el texto artúrico. El cuerno está colgado de una estatua que hay junto a una fuente, del mismo modo que el bacín cuelga de la rama de un árbol, igualmente al lado de un manantial. Al tocar el cuerno Corimbato, la fuerte roca que se erguía ante él se conmueve:

“las telas del peñón, desencasadas,  
obedeciendo al cuerno, presurosas,  
una puerta tan alto han descubierto,  
que ser mago encanto quedó cierto.  
Y la rica y vistosa pedrería  
por el florido campo se ha sembrado  
haziendo, con estraña gallardía,  
una bella cubierta al verde prado...”

(Canto V, vv. 661-668)

En *El caballero del león*, los prodigios surgen al echar agua con el bacín en unas gradas de esmeralda que hay junto a la fuente:

“Si quieres coger agua con el bacín y derramarla sobre la grada verás tal tempestad que no quedará en el bosque ni una bestia, ni cabrito, ni ciervo, ni

---

<sup>12</sup> Por citar sólo dos referentes, encontramos un lago parecido en el *Libro del Caballero Zifar*, el llamado Lago Solfáreo, extraño paraje en el que ocurren muchas maravillas: “E dizen que oy en día van allá muchos a ver las maravillas: que veen muchos armados lidiar a derredor del lago e veen çibdades e villas e castiellos muy fuertes combatiendo los unos a los otros, e dando fuego a los castiellos e a las çibdades” (*Libro del Caballero Zifar*, edición, introducción y notas de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982, p. 213). El otro texto lo tenemos en el *Quijote*, cuando en el capítulo 50 de la primera parte, el caballero hace ante el canónigo toledano un resumen de lo que podría ser un libro de caballerías: “el caballero (...) se arroja en mitad del bullente lago (...), ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura (...), acullá de improviso se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro...” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 538).



jabalí, incluso los pájaros se irán de allí. Verás caer los rayos y el viento derribará los árboles y lluvia, truenos y relámpagos...”<sup>13</sup>

La conexión entre los dos textos tal vez no sea más que el fruto de la coincidencia en el deseo de elaborar un relato con resonancias mágicas, pero, en cualquier caso, Martínez logra convocar a la mente del lector el recuerdo de esa fuente de Brocelandia.

Más clara nos parece la semejanza del vergel al que llega Sarpe en el canto VII con el de “La Alegría de la Corte”, al que es convocado para resolver una aventura el caballero Erec en el romance de Chrétien de Troyes *Erec y Enid*. La cualidad que empareja a los dos vergeles es que siempre están en flor, como si no hubiera más estación que la primavera, tal como dice Martínez, quien afirma que el vergel estaba hecho “por traça del ingenio humano” y en él, “jamás faltava primavera” (canto VII, vv. 120 y 123). En el vergel de Chrétien, “durante todo el verano y todo el invierno había allí flores y fruta madura...”<sup>14</sup>. No nos es dado afirmar, tampoco, la herencia directa del pasaje de Martínez con respecto al del champañés, pues todos estos lugares son frecuentes en la literatura caballeresca, pero sí es posible decir que la relación última de todos ellos se encuentra en las novelas artúricas del medievo francés, a las que nos estamos ciñendo en este rápido repaso de parecidos.

Otro caso de similitud lo encontramos en el canto XX del poema de Eugenio Martínez, donde Lucino da muerte, sin mediar ninguna discusión, a Medarda, una dama que es acompañada por el Caballero del Fénix. El motivo se remonta al pasado, pues Medarda fue la malvada y pérfida mujer que sedujo y engañó al tolietrano rey Andayro (padre de Sacridea y del Caballero del Fénix), produciendo luego la muerte de éste y de su esposa Selisarda, y el vacío en el trono de Tolietro. Lucino, que era sobrino del difunto rey, reconoce a Medarda y la mata sin más:

“quiso el preciso hado y su destino  
la conociese el príncipe Lucino,  
el qual, con un coraje y furia brava,  
la atravesó el traydor, malvado pecho,  
y quando excabullirse procurava,  
el cuerpo a cuchilladas a deshecho,

---

<sup>13</sup> Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, introducción de Isabel de Riquer, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 39.

<sup>14</sup> Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, edición a cargo de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar, Madrid, Ediciones Siruela, 1987, p. 103.

diziendo: ‘-Quien mal anda, en mal acaba.

Rómpase un corazón a males hecho  
y véngense mis tíos desta suerte,  
a quien tú sometiste a dura muerte.”

(Canto XX, vv. 39-48)

El hecho es afeado por el del Fénix, quien lo toma como una afrenta personal, pues él era el responsable de la dama y, además, desconocía las maldades que ésta había llevado a cabo:

“Mas el Fénix, guerrero alborotado,  
la espada en mano fue para Lucino,  
diziendo: ‘¡Infame, pérfido, grosero,  
indigno de llamarte cavallero!’”

(Canto XX, vv. 53-56)

La escena completa parece proceder, con las evidentes variantes, de otra similar que encontramos en *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory, novela artúrica de carácter recopilatorio que se publica en 1485. Será aquí el caballero Balin quien, airado, dé muerte a otra pérfida dama en condiciones casi idénticas a las que después establece Martínez:

“Cuando Balin estuvo presto a partir, vio a la Dama del Lago, por cuya mediación había sido muerta la madre de Balin, y a la cual buscaba hacía tres años; y cuando le dijeron que había pedido su cabeza al rey Arturo, fue derechamente a ella y dijo: ‘Mal hallada seáis; quisierais tener mi cabeza, y por ende vais a perder la vuestra’, y con su espada le tajó la cabeza delante del rey Arturo.

-¡Ah, qué afrenta! -dijo Arturo-. ¿Por qué habéis hecho eso? Me habéis afrentado a mí y a toda mi corte, pues ésta era una dama a la que estaba yo obligado, y aquí había venido bajo mi salvoconducto; nunca os perdonaré esta ofensa.”<sup>15</sup>

No es posible aventurar hasta qué grado Eugenio Martínez fue conocedor de los libros medievales del ciclo bretón, ni siquiera si llegó a leer alguno de ellos (aunque fuera en una de las traducciones que se llevaron a cabo desde principios del siglo XIV): la huella que esta literatura ha dejado en *La toledana discreta* no nos permite ir más allá de las meras conjeturas, y lo más

---

<sup>15</sup> Sir Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid, Ediciones Siruela. 1985, 3 vols., vol I, p. 68.

probable es que Martínez conociera las leyendas artúricas sólo de forma aproximada, a través de los libros de caballerías castellanos, a juzgar por los aspectos arriba señalados, que no nos permiten afirmar tajantemente la influencia de la materia de Bretaña en nuestro poema, a pesar de que hemos podido seleccionar una serie de textos más o menos coincidentes y de la ubicación del relato en Inglaterra. Es más, no es necesario conocer estas obras para emplear los elementos citados, ya que Bretaña es lugar común en los libros de caballerías y el nombre del rey Arturo era ya, en época de Martínez, patrimonio universal, como las más importantes hazañas y aventuras asociadas a su mítico reinado.

No deja de ser significativo que, a pesar de este lejano parentesco con el mundo artúrico, la acción de *La toledana discreta* se desplace por ámbitos muy diferentes a los que nos referimos, en medio de una construcción narrativa a todas luces heredera de aquél. De este modo, la presencia de la materia de Troya se impone a la de Bretaña ayudada por un rasgo fundamental de nuestro poema: el paganismo. Los héroes de Martínez no son cristianos; adoran a los dioses paganos (básicamente a los romanos) aunque, anacrónicamente, nos hablen de un tiempo impreciso que, posiblemente, habría que situar antes de la expansión de Roma o que, de lo contrario, choca contundentemente con la historia real<sup>16</sup>. Este paganismo no concordante con la corte de Bretaña se ve acompañado de otros factores que separan la narración del ámbito cristiano predominante en los romances franceses. Es el caso de la magia, representada aquí por una serie de magas y magos que actúan a través de sus poderes, sin que éstos dependan de una fuerza superior de orden divino. Dice Williamson, en referencia a las obras de Chrétien de Troyes, que “se puede hacer una distinción entre las maravillas ‘mágicas’, que representan las fuerzas esclavizadoras y oscuras del mal, y las ‘milagrosas’, que demuestran cómo a veces la voluntad de Dios prevalece sobre las leyes de la naturaleza con el fin de guiar al héroe hacia su destino”<sup>17</sup>. En nuestro poema, no hay distinción entre las maravillas que sirven para el bien y las que sirven para el mal; en ellas no interviene ninguna fuerza divina, tan sólo los poderes mágicos de quienes las realizan, que se inclinarán hacia el bien o el mal en función de sus preferencias.

A todo esto se une, además, la función exclusivamente terrenal y humana de la caballería ejercida por los héroes de Eugenio Martínez, en contraste con la progresión del romance artúrico,

---

<sup>16</sup> Así sucede, por ejemplo, con la corona de Tolietro, cuyos herederos parecen sacados de un tiempo inexistente que, paradójicamente, debió de coexistir con los años de esplendor de Roma. Para más información al respecto, *vid.* el apartado referido al tiempo y el espacio del relato.

<sup>17</sup> Edwin Williamson, *op. cit.*, p. 44.

que se va inclinando cada vez más hacia la caballería celestial en un proceso que culmina con la segunda parte del *Lanzarote en prosa*, *La búsqueda del Santo Grial*, donde los caballeros caminan por parajes simbólicos hacia el encuentro místico con la reliquia, dejando a un lado a todos los caballeros impuros, indignos de contemplar las grandezas del Grial. En palabras de Williamson, “la Iglesia intentó dar una orientación más religiosa a la caballería al adaptar sus ideales a la moralidad cristiana y al armonizar la búsqueda de la fama con la búsqueda de la salvación de los cristianos”<sup>18</sup>. Nada de esto está presente en *La toledana discreta*; los caballeros que guerrean en sus versos no tienen ninguna aspiración mística ni les mueven ideales religiosos, aunque sus hechos y sus actitudes sí están dentro del código caballeresco y se acercan a la caballería cortesana, parcialmente reconocible en algunos textos de Chrétien.

Tampoco la búsqueda es un motivo fundamental en la obra de Martínez, donde casi no tiene protagonismo, al contrario que en los textos de la materia de Bretaña, en los que se consolida como uno de los móviles de la aventura. Si hay alguna búsqueda en nuestro poema, pero nunca se considera ésta el eje principal de la acción, que se diluye sucesivamente en el entrelazamiento empleado de continuo por el autor.

En definitiva, la materia de Bretaña está más ausente que presente, y se reduce, casi en exclusiva, a la ubicación de la acción y al tono general de la misma, pero luego se camufla y desaparece entre todos estos elementos señalados, que ponen el poema más cerca de la épica griega y de algunos libros de caballerías de los que Martínez aprendió, probablemente, ese acercamiento a la corte insigne de Inglaterra, que nos lleva a tener en cuenta la huella que la literatura artúrica ha dejado en su obra, aunque sea a través de los textos de las novelas de caballeros de los Siglos de Oro.

### 3.3. La épica culta del Renacimiento

Quienes han hablado de *La toledana discreta* se han inclinado a considerarla dentro de la épica culta, uno de los filones literarios del Renacimiento español. Así lo hicieron Marcelino Menéndez Pelayo, Frank Pierce y Maxime Chevalier<sup>19</sup>, aunque los tres sitúan el poema dentro de

---

<sup>18</sup> Ibídem, p. 33.

<sup>19</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, 3 vols. (primera edición en 1905). Frank Pierce, *La poesía épica...*, op. cit. Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966.

un grupo de textos de inspiración caballeresca a los que se podría definir como libros de caballerías en verso, tal como lo hacen Pascual Gayangos (que lo incluye en la sección de poemas caballerescos<sup>20</sup>) o el propio Menéndez Pelayo:

“Aunque escritos en verso, deben incluirse entre los libros de caballerías, más bien que entre las imitaciones de los poemas italianos, el *Celidón de Iberia*, de Gonzalo Gómez de Luque (1583); el *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, del médico Jerónimo Huerta (1588), y la *Genealogía de la toledana discreta*, cuya primera parte, en treinta y cuatro cantos publicó, en 1604, Eugenio Martínez, no atreviéndose sin duda a imprimir la segunda por justo temor a la sátira de Cervantes, que acaso influyó también en que quedasen inéditas otras tentativas del mismo género, como el *Pinoniso* y el *Canto de los amores de Felis y Grisaida*.”<sup>21</sup>

No cabe duda, por otra parte, de que nuestro texto es, desde el punto de vista de su construcción formal, un poema épico, pues se ajusta a las más señaladas características externas de este género, como son su división en cantos y su estructura métrica; la octava real de procedencia ariostesca.

En esta línea hemos de situarnos para descubrir cuáles son las conexiones básicas de *La toledana discreta* con la poesía épica del Renacimiento, a la que, como vemos, pertenece por su aspecto formal. Y precisamente de la forma vamos a partir en primer lugar, ya que no sólo encontramos una identificación en lo que respecta a la métrica y a la división en cantos, sino que aparecen otros condicionantes que acercan el poema al género del que hablamos.

El primer aspecto que tendremos en cuenta es el del ritual introductorio, cuyos orígenes se encuentran en Virgilio y que, esencialmente, se desarrolla en tres puntos: la prótasis o planteamiento argumental, la invocación a las musas y la dedicatoria al mecenas. Estos tres formantes, con variantes más o menos significativas, se encuentran por lo general en la gran mayoría de los poemas épicos del Renacimiento y constituyen uno de los rasgos comunes entre

---

<sup>20</sup> Pascual Gayangos, “Catálogo razonado de los libros de caballerías”, en su edición de *Libros de caballerías*, *op. cit.*, pp. LXXXVI y LXXXVII.

<sup>21</sup> Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. I, pp. 444-445. Las impresiones de Maxime Chevalier acerca de nuestro poema se incluyen en este mismo capítulo. *Vid. infra*.

la épica clásica y la épica italiana que, desde Ferrara, se expandirá luego por España<sup>22</sup>. En nuestro poema, el arranque se ajusta a las pautas que establece la prótasis desde la *Eneida*:

“Canto de Marte ayrado las bravezas,  
la furia, ira, rencor, el ciego espanto;  
sangre, muertes, horror, saña, asperezas,  
crueldades, disensión, destrozo y llanto.  
La suavidad, blandura, las ternezas  
del bello amor a las parejas canto;  
la inquietud agradable y dulces llamas,  
sus graciosos embustes, suaves tramas.”

(Canto I, vv. 1-8)

Las intenciones de Martínez están en la línea de lo que era común en la épica italiana a partir de lo que se ha denominado el canon de Ferrara, que establece, a este respecto, una intencionalidad doble que trasciende el puro relato de hazañas bélicas para dar cabida, también, al amor y a sus enredos. En este sentido será interesante observar el comienzo del *Orlando furioso* de Ariosto:

“Damas, armas, amor y empresas canto,  
caballeros, esfuerzo y cortesía,  
de aquel tiempo que a Francia dañó tanto  
pasar moros el mar de Berbería,  
de Agramante, su rey, siguiendo cuanto  
con juvenil furor les prometía,  
en el vengar la muerte de Troyano  
sobre el rey Carlo, emperador romano”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Sobre este tema de raíz estructural, vid. Antonio Prieto, “Del ritual introductorio en la épica culta”, en *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, 1975, pp. 15-71; José Lara Garrido, “Teoría y práctica de la épica culta en El Pinciano”, *Revista de Literatura*, XLIV (1982), pp. 5-56; José Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1994; y Esther Lacadena, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: ‘La Angélica’ de Barahona de Soto*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1980. No hemos podido consultar el reciente estudio de José Lara Garrido, *Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999, aparecido cuando este trabajo estaba ya concluido.

<sup>23</sup> Cito el *Furioso* por la traducción de Jerónimo de Urrea, en Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, edición y notas de Francisco José Alcántara, Barcelona, Planeta, 1988. En adelante todas las citas se ajustarán a esta referencia.

Precisamente esta fusión del tema amoroso y del tema bélico está también presente en los primeros versos de *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, poema que tiene a gala ser prolongación del de Ariosto y que hay que insertar sin dudas en la épica de orientación caballeresca que inaugura Boiardo en su *imitatio* del *Morgante* de Pulci, dando lugar a la consolidación del canon de Ferrara:

“Las lágrimas salidas de los ojos  
más bellos, que en su mal vio amor dolientes,  
y de los que siguiendo sus antojos  
vagaron por desiertos diferentes,  
entre las armas, triunfos y despojos  
gloriosos, cantaré, de aquellas gentes  
que tras su error, por sendas mil que abrieron,  
del fin de Europa, un tiempo, al de Asia fueron.”<sup>24</sup>

Un ejemplo más de este tipo de declaración de intenciones ajustado a la épica italiana es la *propositio* con que da comienzo el *Florando de Castilla* de Jerónimo Huerta, poema cuyo contenido se acerca más al nuestro que ninguno otro de los que aquí venimos comentando:

“Armas, amores, aventuras canto,  
raras empresas, hechos animosos  
con que el valor de Marte más levanto  
y el ánimo de pechos valerosos.  
Cuento victorias, muertes, triumphos, llanto,  
célebres casos, arduos, espantosos,  
en apariencia y en effecto tales  
que ponen confusión a los mortales.”<sup>25</sup>

Sin embargo, el más celebrado poema épico de nuestra literatura, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, rechaza abiertamente el planteamiento amoroso en su prótasis, siguiendo la pauta que estableciera poco antes Camões en *Os Lusíadas*. He aquí el comienzo de Ercilla:

“No las damas, amor, no gentilezas

---

<sup>24</sup> Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981. pp. 100-101. Las citas de este poema se regirán siempre por esta edición.

<sup>25</sup> Hieronymo de Guerta, *Florando de Castilla, lauro de cavalleros*, Alcalá, Juan Gracián, 1588, fol. 1r. Las citas de este poema se regirán por esta edición. En todas ellas actualizo la puntuación y la acentuación.

de caballeros canto enamorados,  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados;  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada.”<sup>26</sup>

Esta clara oposición de planteamientos nos lleva a diferenciar, al menos, dos estilos épicos en el Renacimiento español: uno de carácter historicista, heredero de la *Farsalia* de Lucano, que consagra la historia como elemento épico y que está representado por *La Araucana*, y otro de carácter caballeresco en el que la presencia del amor dará también paso a la presencia de lo mítico y lo maravilloso, desde el punto de vista que implantara la *Eneida* de Virgilio, y que en nuestra literatura se concreta en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto (a través de los poemas que constituyen el canon de Ferrara) y desemboca abiertamente en *La toledana discreta*.

El segundo elemento que configura el ritual introductorio es la invocación a las musas que, en la obra de Eugenio Martínez, serán sustituidas por los dioses protectores de las dos materias fundamentales del poema: el amor y la guerra, representados en la *invocatio* por el propio Amor y por Marte, tal como se recoge en las dos octavas que siguen a la prótasis:

“Temple el bélico ardor Amor süave  
y la paz afrentosa Marte fiero:  
con sus redes Amor los pechos trave  
y en ellos Marte infunda amor guerrero.  
El uno en bien gustoso el mal acabe,  
el otro el bien remita al duro azero;  
con valor éste, aquél con tierno modo,  
juntos pongan honroso punto en todo.

Ambos darán materia al hado mío  
que aspira a celebrar tan alta historia;

---

<sup>26</sup> Alonso de Ercilla, *La Araucana*, edición de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, p. 77. En adelante, todas las citas de *La Araucana* se ajustarán a esta edición.



los hechos de animoso, heroyco brío,  
el justo celo, la virtud notoria,  
en cuyas soberanas obras fio  
que celebrando yo su alteza y gloria,  
gloria y alteza illustre haré que suene  
en quanto el mar entre sus braços tiene.”

(Canto I, vv. 9-24)

La mezcla de las dos pasiones más propias de la caballería medieval se hace más intensa en los primeros versos de la *invocatio* que acabamos de transcribir, con ese intercambio de funciones al que son sometidos Marte y Amor, al tiempo que establece un planteamiento que se acerca más a la proposición y al contenido que la mención de las musas, preceptiva en la épica culta, y presente, por ejemplo, en *Las lágrimas de Angélica*.

Finalmente, el tercer punto del ritual introductorio, la dedicatoria al mecenas, se encuentra casi difuminado en *La toledana discreta*, y sólo es posible intuirlo someramente a partir de la mención de la ciudad de Toledo, que vendría a representar en este lugar al ayuntamiento, receptor directo de la dedicatoria que se encuentra, en prosa, en los preliminares. Las palabras de Martínez, colocadas tras la *invocatio*, son las siguientes:

“Haré que en la espaciosa fértil vega  
de la Imperial Ciudad se oyga la fama,  
quitando el ciego error y niebla ciega  
que de su antigüedad oy se derrama;  
haré que donde el sol con su luz llega,  
llegue su resplandor e immortal llama  
tocando con la próspera fortuna  
el cóncavo espacioso de la luna.”

(Canto I, vv. 25-32)

Más se parecen estos versos a una nueva declaración de intenciones que a una dedicatoria, y sólo la alusión a la ciudad del Tajo nos movería a considerar esta estrofa como el tercer formante del ritual. Martínez parte de los supuestos introductorios comunes a la épica, pero tan sólo respeta plenamente el primero de ellos, con el que se inserta en la línea de los poemas coetáneos procedentes de los textos que podríamos llamar fundacionales de Boiardo y Ariosto.

Por otra parte, la ausencia de la dedicatoria era lo más correcto en opinión de El Pinciano, quien la deja fuera del ritual introductorio<sup>27</sup>.

De cualquier manera, los tres elementos formantes de la presentación están, de una u otra forma, en el comienzo de *La toledana discreta*, con lo que seguimos observando que su adscripción al género épico renacentista es perfectamente razonable, al menos en lo que se refiere a la forma. No era raro, por otra parte, que los poetas prescindieran de alguno de los tres puntos del ritual establecido por Virgilio, a partir de la versatilidad de la épica, según afirma Antonio Prieto:

“Pero creo que un lector de estos poemas, cuya abundancia y complejidad es grande, encontrará rápidamente ejemplos múltiples que no se atienen a este teórico punto de partida. Quiero decir que, frente a una definición o fijación y una clasificación más o menos meditada, la lectura de estos poemas acusa una característica que después pasará a la novela: la permeabilidad o contaminación, y su movimiento descanonizador.”<sup>28</sup>

Estas últimas palabras vienen a confirmar, por otro lado, la dificultad de clasificar un material literario que se diversifica mucho más allá de la dualidad *histórico-fantástico* que arriba comentábamos, pues dentro de esta oposición básica las ramificaciones son varias y, sin ir más lejos, dos poemas en apariencia cercanos, como son *Las lágrimas de Angélica* y *La toledana discreta*, se separan claramente desde el momento en que el primero (ligado temáticamente al canon de Ferrara), se mueve por el mundo fantástico de las continuaciones del *Orlando* de Ariosto, mientras que el segundo (salvo conexiones puntuales que más tarde analizaremos) se aparta de las aventuras del héroe ariostesco y se adentra, sin ninguna duda, por los vericuetos y florestas de los caballeros aventureros de inspiración artúrica, pasados por el tamiz deformante de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI.

Y sin embargo, todavía podemos establecer más conexiones entre la épica culta y la constitución interna del poema que estudiamos. Una de ellas es el empleo de introducciones de tono moralizante con las que se inician los cantos en el *Furioso* y que Martínez imita en su libro, como las imitaron antes que él Barahona de Soto, Jerónimo Huerta y el propio Ercilla. Los temas

---

<sup>27</sup> Cfr.: “proposición no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar, y invocación a do invoca el socorro y ayuda para poder empezar y acabar el intento, y narración todo el resto del poema” (citado por José Lara Garrido, “Teoría y práctica...”, art. cit., p. 11).

<sup>28</sup> Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols., p. 786.

son variados y suelen estar en relación con el asunto del canto anterior, configurándose así como una especie de glosas morales con la finalidad de unir unos cantos con otros por medio de esa reflexión, en la que el autor deja transparentarse su propio pensamiento<sup>29</sup>. Para abundar en el análisis de este fenómeno, tomaremos uno de los exordios morales de *La toledana discreta*:

“¡Pérfidas hembras, falsas, perniciosas,  
abominables, impías, atrevidas,  
obstinadas, perversas, engañosas,  
infernales, rebeldes, homicidas,  
desleales, crueles, desdeñosas,  
detestables, injustas, desmedidas!  
Estadme un poco atentas, entretanto  
que tan torpe maldad dice mi canto.

Y mirad dónde llega el pensamiento  
de una falsa muger endemoniada,  
la perniciosa furia, el desatiento,  
el ímpetu y braveza desmandada.  
Y perdonadme que, pues mucho siento,  
no es mucho que mi pluma enamorada  
no pueda proceder con tanta rienda,  
que alguna vez no os toque y os ofenda.

No quiero yo enojar, ni Dios lo quiera,  
a las de honesta vida ni a las buenas,  
sino a las que, con pecho de una fiera,  
imitan las pestíferas hyenas...”

(Canto IV, vv. 1-20)

El planteamiento de Martínez deja muy a las claras su concepción misógina que

---

<sup>29</sup> Así lo observa, por ejemplo, Esther Lacadena en *Las lágrimas de Angélica*, al afirmar que los exordios morales tienen una función “esencialmente estructural, temática y didáctica (...), son elementos que sirven de cohesión con el canto precedente, de forma que cada uno de los cantos está engarzado con el anterior sin constituir en ningún momento un compartimiento estanco” (Esther Lacadena, *op. cit.*, p. 65).

encontraremos a menudo en el poema, pero en lo que a nosotros nos atañe ahora, la importancia de este comentario moral se encuentra en su similitud con otros que podemos encontrar, por ejemplo, en *La Araucana*:

“¡Oh incurable mal! ¡oh gran fatiga,  
con tanta diligencia alimentada!  
¡Vicio común y pegajosa liga,  
voluntad sin razón desenfrenada,  
del provecho y bien público enemiga,  
sedienta bestia, hidrópica, hinchada,  
principio y fin de todos nuestros males!  
¡oh insaciable codicia de mortales!”

(Canto III, p. 135)

Como vemos, aunque el motivo de la glosa sea distinto, el aspecto formal es similar. En ambos se produce una tendencia a la enumeración y un predominio de la exclamación enfatizante, que contribuye en gran medida a crear un tono sermonario y propicia un contexto moralizante fuertemente ideologizado, que permite al autor explayarse en sus sentimientos desde una posición externa al poema, por encima de la trama del mismo, dejando claro que una cosa es el narrador y otra muy distinta el autor, cuyas opiniones al margen del relato nos van a servir para conocer su visión del mundo. No es difícil, incluso, encontrar una identificación temática entre los comentarios morales de *La toledana discreta* y de *La Araucana* o, incluso, del *Florando de Castilla*, también asiduo en estas reflexiones que, si bien se mueven por los caminos comunes de la tónica renacentista, nos sirven igualmente para señalar la presencia común de este tipo de exordios morales en los poemas del siglo XVI. Así, el canto II del poema de Ercilla se inicia con una larga introducción sobre la mutabilidad de la fortuna, que coincide con los versos iniciales del canto XXV del texto de Martínez y con los que dan principio al canto IV del *Florando*; además, es el motivo del comentario moral de Ariosto en el canto XLV (XLIV en la traducción de Jerónimo de Urrea que manejamos) del *Orlando furioso*, punto de partida común para los comienzos de canto de los autores españoles que estamos comparando. En los cuatro se repite el planteamiento básico. Partimos de *La toledana discreta*:

“¡Quán poco ay que fiar de buena andança  
y del punto feliz que se nos muestra,

viendo cómo se buelve la balança  
de la fortuna próspera en siniestra!”

(Canto XXV, vv. 1-4)

En *La Araucana* el tema se expresa así en sus primeros compases:

“Muchos hay en el mundo que han llegado  
a la engañosa alteza desta vida,  
que Fortuna los ha siempre ayudado  
y dádoles la mano a la subida  
para después de haberlos levantado,  
derribarlos con mísera caída...”

(Canto II, p. 115)

El desarrollo del *Florando de Castilla* es como sigue:

“Quando la varia inconstante Diosa  
pone a alguno en la cumbre de su rueda  
(parte quanto agradable peligrosa,  
porque nunca está fixa, firme o queda;  
antes andava veloz y presurosa,  
sin que impedir su curso nadie pueda),  
con tal fuerça le abate y le derriba  
que de sentido, aliento y vida priba...”

(Canto IV, fol. 21r.)

Y Ariosto hace la siguiente reflexión:

“Cuanto en la inquieta rueda ves muy alto  
subir al mísero hombre confiado,  
tanto el pie más presto en fiero salto  
do la cabeza tuvo ves colgado:  
ejemplo son Polícrato, el Rey alto  
de Lidia, y Dionís, tan encumbrado,  
sin otros que cayeron de suprema  
gloria, en un día, a la miseria extrema”

(Canto XLIV, p. 785)

El poema de Martínez nos ofrece, en este caso, una relación de personajes de la antigüedad que se han visto atacados ferozmente por la inestable fortuna, en la línea que vemos en Ariosto, lo que nos lleva a considerar la presencia de tópicos muy usuales que, aquí, hacen coincidir dos textos a los que les une más de un elemento.

Parece demostrado que la inclusión de comentarios morales en los comienzos de canto tiene su punto de partida en el *Orlando furioso*, y de ahí lo toma, al parecer, Ercilla en su poema, según palabras de Isaías Lerner, quien afirma que “desde los aspectos formales y de estructura (...) y el uso de exordios o introducciones de temas morales a los Cantos, hasta la imitación de episodios o recursos de estilo (...) es la de Ariosto, tal vez, la influencia más importante en la composición de *La Araucana*”<sup>30</sup>. De igual manera podríamos afirmar que Martínez toma este elemento compositivo del *Orlando*, y lo reforzaremos inmediatamente con la detección de otras huellas de Ariosto en la construcción de *La toledana discreta*<sup>31</sup>.

Hemos tomado como una de las bases para la asimilación de nuestro poema a la épica la estructura formal de los cantos, y en ella vamos a seguir sustentándonos, pues a la introducción moral hemos de unir otro aspecto común en el remate de cada uno de ellos, cuyo origen se encuentra también en Ariosto. Se trata de la advertencia del cansancio del autor tras un largo tiempo cantando, empleada como recurso poético para cerrar el canto y servir de transición al siguiente, en el que, tras el apunte moralizante, se retomará la narración en el punto en que se quedó o en otra nueva veta narrativa tal vez abandonada en un momento anterior. A veces, la excusa para acabar el canto se centra en el cansancio del lector o en la demasiada extensión a la que ha llegado aquél. En cualquier caso, siempre hay una referencia a que el canto acaba y en el siguiente seguirá el relato. En Ariosto podemos encontrar varios ejemplos:

---

<sup>30</sup> Isaías Lerner, “Introducción” a *La Araucana*, ed. cit., p. 21.

<sup>31</sup> El propio Martínez se vale también de estos enlaces moralizantes en su otro poema publicado, la *Vida de Santa Inés*, de donde procede el siguiente ejemplo:

“Cuán mudable es el hombre y que de presto  
lo que adora en un punto lo aborrece.  
Quanto le dava gusto le es molesto  
y lo que aborrecía ya apetece.  
La causa principal de todo aquesto  
es porque el apetito siempre crece  
y por su vano antojo se gobierna  
brotando más cabeças que la Lerna”

(Eugenio Martínez, *Libro de la vida y martirio de la divina virgen y mártir Sancta Inés*, Alcalá, Hernán Ramírez, 1592, canto XIII, fol. 177v. Todas las citas posteriores de esta obra se regirán por esta edición.)

“Mas mucho es largo ya, sin duda, el canto,  
quizá que el escucharme os enfadaba:  
la historia corto aquí, por no cansaros,  
que ya en otro lugar podrá agradaros.”

(Canto IX, p. 143)

“Holgad de oír en otro canto el resto,  
que tiempo es ya de dar su fin a esto.”

(Canto XI, p. 173)

“No más, señor, no más ya de este canto,  
que estoy ronco y es bien callar un tanto.”

(Canto XIII, p. 210)

El comportamiento se repite, en similares términos, en los finales de canto de *La Araucana*:

“Decir prometo la cautela estraña  
de Lautaro después, que ahora me siento  
flaco, cansado, ronco; y entretanto  
esforzaré la voz al nuevo canto.”

(Canto XI, p. 358)

“Mas, para proceder parte por parte,  
según estoy cansado, ya no puedo;  
en el siguiente y nuevo canto pienso  
de declararlo todo por estenso.”

(Canto XVIII, p. 542)

Jerónimo Huerta lo emplea con bastante profusión en su *Florando*:

“Mas bien será que en esto lo dexemos  
y para nuevo canto descansemos.”

(Canto I, fol. 10r.)

“...y assí en aqueste canto no me atrevo  
a contar lo si no es con canto nuevo.”

(Canto III, fol. 20v.)

“Mas quiero descansar aquí, que siento

ser necesario a vos y a mí el aliento.”

(Canto IX, fol. 110v.)

Por último, lo encontramos en Martínez, quien lo emplea tanto en *La toledana discreta*, como en la *Vida y martyrio de la divina virgen y mártir Sancta Inés*. A la primera obra pertenecen los ejemplos siguientes:

“Clarimante, por ver lo que allí estava,  
se levantó del suelo presuroso  
y vio salir... Mas ya no tengo aliento  
si no descanso un poco para el cuento.”

(XXI, vv. 637-640)

“Pero mi débil voz enflaquezida  
no puede en este tono dezir tanto,  
hasta cobrar esfuerço para el canto.”

(V, vv. 861-864)

Se demuestra así la dependencia que tiene Martínez de la obra de Ariosto (como sucede igualmente con los otros poemas que venimos utilizando de ejemplo), a partir de estos finales fuertemente arraigados en los poemas de nuestro autor, según testifican algunos ejemplos de la citada *Vida de Santa Inés*, en los que Eugenio Martínez mantiene esta herencia ariostesca:

“Pero, porque mi voz no puede tanto,  
lo abré de dilatar al otro canto.”

(Canto V, fol. 76r.)

“Abrán de perdonar, porque me siento  
con pobre estilo y con cansado haliento.”

(Canto XVIII, fol. 277r.)

En definitiva, un rasgo más de parentesco de nuestro poema con la épica, que no está presente en otros textos del género, como es el caso de *Las lágrimas de Angélica*, que, a pesar de su dependencia del *Orlando furioso*, no imita este aspecto constructivo, tampoco detectado en la épica clásica ni en un gran número de poemas de los Siglos de Oro.

Como venimos demostrando es el componente formal y retórico el que permite una más certera conexión de nuestro poema con los textos épicos del XVI. Por ello no quiero pasar por alto la ocasión de establecer una dependencia más en lo tocante al empleo de determinados



procedimientos retóricos comunes, de entre los cuales se podrían destacar, para no ser exhaustivo, los símiles y las enumeraciones caóticas<sup>32</sup>.

En cuanto a los símiles, valga de ejemplo la semejanza entre estos dos pasajes de *La Araucana* y de *La toledana*, respectivamente:

“víbora no se vio más enconada,  
ni pisado escorpión vuelve tan presto,  
como el indio volvió el airado gesto.”

(Canto IV, p. 185)

Lo que se acerca a los versos de Martínez:

“Qual áspide colérica indignada,  
que del incauto caminante ha sido,  
por descuydo, entre el heno o mies pisada (...),  
assí se le mostró la vieja luego  
al joven animoso...”

(Canto IV, vv. 569-579)

Y en lo referente a las enumeraciones (como se verá, muy abundantes en nuestro texto), también podemos encontrar algún ejemplo que ilustre nuestras palabras. En *La Araucana*:

“Suénase que Purén allí venía,  
Tomé, Pillolco, Angol y Cayeguano,  
Tucapel, que con orgullo y bizarría  
no le igualaba bárbaro araucano;  
Ongolmo, Lemolemo y Lebopía,  
Caniomangue, Elicura, Mareguano,  
Cayocupil, Lincoya, Lepomande,  
Chilcano, Leucotón y Mareande.”

(Canto IX, p. 288)

Y en *La toledana discreta*:

“De la Tracia, el gran príncipe Solino  
su esquadra de guerreros fuertes lleva:  
Selisario, Rugiel, Teutro, Gelino,

---

<sup>32</sup> En el capítulo 10.2 de este estudio se analiza ampliamente el componente retórico del poema.

mancebo de valor y de alta prueba,  
Ripando y Alingur, también Melino,  
señor de la Tartárea torre y cueva,  
Calipo, cavallero de gran fama,  
y Ficelio, que el Íncrito se llama.”

(Canto I, vv. 481-488)

En ambos casos sobra el comentario, ya que el parecido es grande. Una vez más, el poso común de la épica se halla en nuestro poema, a través del simple cotejo con uno solo de los textos del género. No creo necesario aportar más ejemplos en este sentido, porque no añadiría más rigor al estudio de las resonancias épicas en *La toledana discreta* y, por el contrario, produciría, tal vez, el cansancio del lector.

Todo lo que antecede es suficiente para conectar nuestro poema con el género al que pertenece formalmente y, en gran medida, con el canon de Ferrara, con el que le une también el vaivén continuo de aventuras y acciones que lo componen<sup>33</sup>. Sin embargo, no queremos cerrar este capítulo sin tener en cuenta el análisis de Maxime Chevalier que, en el único estudio que conocemos sobre *La toledana discreta*, encuentra otros aspectos del parentesco de la obra de Martínez con la de Ariosto, si bien comienza reconociendo que aquélla es “une composition de nature chevaleresque que des liens assez lâches unissent au genre ariostéen proprement dit”<sup>34</sup>. Chevalier recoge algunos episodios de la obra de Eugenio Martínez que se ligán fácilmente a otros del *Furioso*, dejando patente que el poeta toledano bebió asiduamente en las fuentes del italiano. Una de las más llamativas conexiones entre ambos textos es la que se produce entre los episodios de Brisalda y Laudiso, en *La toledana discreta*, y el de la malvada Lidia del *Orlando furioso* (en el canto XXXIV que, en la traducción de Urrea, se corresponde con el XXXIII). En Ariosto, Lidia es requerida por Alceste, quien topa, en primer lugar, con el rechazo del padre de la doncella. Alceste, entonces, guerrea contra aquél que, temeroso de perder sus tierras, cede ante las pretensiones matrimoniales del joven. Lidia promete falsamente su amor a Alceste (“fingí amarlo y tenerlo por esposo, / de esto le di esperanza al señor fuerte; / pero primero que se case, digo, / muestre su fuerza en otro mi enemigo”, p. 593). Finalmente, ante la negativa real y el odio

---

<sup>33</sup> Vid. Antonio Prieto, “Origen y transformación de la épica culta en castellano”, en *Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 117-178, p. 143.

<sup>34</sup> Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, op. cit., p. 351.

que la doncella profesa al caballero, éste muere desesperado. Las consecuencias para Lidia son fatales y termina penando sus culpas en una cueva donde la encuentra Astolfo, entre humos espesos que proclaman las llamas infernales:

“Perpetuo por mi yerro tan malvado,  
los ojos tengo negros y teñido  
el rostro de este humo amargo, eterno,  
que alguna redención no hay en Infierno.”

(Canto XXXIII, p. 594)

El relato es similar al de la Cueva del Amor de Brisalda, quien también paga sus pecados entre llamas por producir, con sus desdenes, la muerte de su rendido amador Laudiso<sup>35</sup>.

En el estudio de Chevalier hay referencia a otras semejanzas, como es el caso de la secuencia del canto XII de nuestro poema, en la que el Caballero del Fénix cree oír los gritos de socorro de Roanisa en medio de un encantamiento:

“De même que Roland et Roger cherchent en vain, dans le palais magique édifié  
par Atlant, l’objet de leur amour, qu’ils s’imaginent tour a tour voir et entendre,  
Felisandro, victime d’hallucinations identiques, erre dans le château merveilleux  
où il li semble avoir vu entrer une Roanisa prisonnière qui implore son aide”<sup>36</sup>

En definitiva, estos y otros episodios tienen su origen en el poema de Ariosto, lo que nos lleva a reconocer la evidencia de la huella de éste en Martínez, pero no a hacerlo depender de forma plena, pues como venimos viendo (y como tendremos ocasión de ver en el siguiente capítulo) *La toledana discreta* es una miscelánea que recoge la influencia de varios géneros. De hecho, algunas de las semejanzas que estudia Chevalier conectan también con el *Espejo de príncipes y cavalleros* de Diego Ortúñez de Calahorra, a nuestro juicio la más importante fuente de Eugenio Martínez. Sin duda, el carácter crepuscular del poema, heredero de una larga estirpe de libros de caballerías y de epopeyas diversas (desde Homero a Ercilla) lo convierte en un libro extraño y vario, en el que tienen cabida distintos orígenes y diferentes géneros. El autor (que tal vez tenía trazado el esquema completo de su obra) nos ofrece, en esta primera parte, el fruto de su esfuerzo por aunar tradiciones distantes, en un deseo de mezclar lo antiguo con lo italiano y

---

<sup>35</sup> Más adelante nos volveremos a ocupar de este episodio al comparar nuestro poema con el *Espejo de príncipes y cavalleros* de Ortúñez de Calahorra.

<sup>36</sup> Chevalier, *op. cit.*, p. 362.

con la narrativa caballeresca castellana que es su contemporánea. Así lo vio también Maxime Chevalier, quien afirma:

“Ainsi Eugenio Martínez a voulu allier les aventures chevaleresques et les récits ariostéens aux fictions ovidiennes et aux thèmes virgiliens. Il a voulu unir la majesté latine et la grâce italienne, tempérer la grandeur antique par la variété moderne, et grandir une action romanesque en greffant sur elle des épisodes de nature épique.”<sup>37</sup>

Finalmente, el erudito francés instala también *La toledana discreta* en la órbita de Ariosto desde el punto de vista constructivo, haciendo referencia a todos los elementos conectores y formales que hemos comentado arriba, desde la mezcla de acciones hasta los finales de canto o la presencia de un “autor grave” responsable de la obra; Lemante en Martínez y Turpin en Ariosto<sup>38</sup>.

### 3.4. Los libros de caballerías castellanos del siglo XVI

Si formalmente *La toledana discreta* se inscribe en la tradición épica española de los Siglos de Oro, tal y como se ha demostrado arriba, resulta innegable que, en lo referente al tema, debemos adscribir nuestra obra al género caballeresco, de tan fértil y variada difusión en el Renacimiento. Cuando no fueran suficientes nuestras conclusiones tras la lectura y el estudio del poema, vendrían en nuestra ayuda las apreciaciones de quienes, anteriormente, se han ocupado, por poco que sea, de la obra de Eugenio Martínez. Así, en un breve repaso cronológico (y exceptuando a los más antiguos biógrafos y compiladores cistercienses, que no hablan de la obra, sino del autor), encontraremos en primer lugar a Pedro Salvá, quien la incluye en la sección novelística de su catálogo dentro de la división “libros de caballerías” y afirma que “trata de la fundación de Toledo, mezclando la verdad con mil fábulas caballerescas; por esta razón ocupa un lugar muy digno en la presente división.”<sup>39</sup> De igual manera, tan sólo dos años después, Pascual Gayangos clasifica *La toledana discreta* en el apartado “traducciones e imitaciones del Orlando y otros poemas caballerescos en castellano”, incluido en su “Catálogo razonado de los

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 364.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 363. *Vid.* también los capítulos 4.3.1 y 7.1 del presente estudio.

<sup>39</sup> Pedro Salvá y Mallén, *op. cit.*, p. 80.

libros de caballerías”<sup>40</sup>. También Menéndez Pelayo considera el poema de tema caballeresco y lo califica, junto a otros similares, como libro de caballerías en verso<sup>41</sup>. Esta opinión es compartida, finalmente, por Frank Pierce, quien coloca la obra entre un grupo de poemas épicos “de lances de caballerías u otros temas medievales semilegendarios”<sup>42</sup>.

Sin embargo, no nos vamos a ceñir a las opiniones aquí expresadas, que significan, en el mejor de los casos, una mirada somera a la obra de Martínez, suficiente para percibir el sabor caballeresco que la habita, pero sólo superficial en lo que respecta a la relación estrecha de *La toledana discreta* y algunos textos concretos de la narrativa de caballerías del XVI español. Hemos visto ya la conexión lejana del poema con la literatura artúrica, a la vez referencia básica del género de caballeros, y más adelante nos ocuparemos de las relaciones estructurales con algunos aspectos constructivos presentes en Martínez y procedentes de la tradición caballeresca. Ahora nos vamos a referir a la clara huella que los libros de caballerías dejaron en el texto que trabajamos.

Son muchos los reflejos de este tipo de literatura en *La toledana discreta*, desde el tono general hasta los últimos detalles de las justas y los combates o las descripciones de las armas y las relaciones entre caballeros y damas. Cualquier fragmento podría sernos útil para establecer la conexión precisa a la que nos venimos refiriendo, y podríamos comenzar por la descripción de los combates singulares:

“Parten los dos a un tiempo y han quebrado  
las duras lanças en los fuertes pechos,  
y aunque el encuentro de ambos fue pesado,  
el uno por el otro van derechos.  
Los cavallos, al punto, han bolteado,  
no quedando del caso satisfechos,  
y con los dos alfanges se hirieron  
de los pesados golpes que se dieron.

---

<sup>40</sup> Gayangos, *op. cit.* p. LXXXVII.

<sup>41</sup> Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 444-445. *Vid. supra*, nota 19.

<sup>42</sup> Pierce, *op. cit.*, pp. 227-228.

Metidos en sus cóncavos escudos  
hazen la dura guerra diestramente  
dándose y recibiendo golpes crudos,  
que cada qual, sin duda, era valiente.  
Los circunstantes todos, como mudos,  
aguardan el suceso diferente;  
quién se inclina a esta parte, quién a aquélla,  
por el tácito influxo de su estrella.

Mondevo dio un gran golpe a Numeriano,  
cogiéndole en el yelmo al descubierto,  
llevándole el cavallo por el llano  
sobre el arçón tendido, como muerto.  
Mas, con mucha presteza, el lusitano,  
del peligroso sueño ya despierto,  
la rienda buelve y diole un golpe crudo  
abriéndole por medio el fuerte escudo.

Hirióle de través, de una estocada  
que, aunque dada al soslayo, caló adentro,  
sacando, por encima de la hijada,  
la generosa sangre de su centro.  
Después, con un mandoble, en la celada  
descargó el diestro brazo, y de un encuentro,  
del cavallo le arroja sangre echando  
y, entre ella, la heroyca alma vomitando.”

(Canto II, vv. 209-204)

En un lance similar, Montalvo escribe:

“Entonces se dexaron ir a todo el correr de los cavallos, y el cavallero firió a Florestán en el escudo que gelo falsó y detúvose en el arnés, que era fuerte y bien mallado, y la lança quebró; y Florestán falleció de su encuentro y passó adelante

por él; el cavallero tomó otra lança al scudero que las traía, y don Florestán, que con vergüença estava y muy sañudo porque delante su hermano el golpe errara, dexóse a él ir y encontróle tan fuertemente en el escudo, que gelo falsó, y el braço en que lo traía, y passó la lança hasta la loriga, y puxólo tan fuerte, que lo alçó de la silla y lo puso encima de las ancas del cavallo, el cual, como allí lo sintió, lançó las piernas con tanta braveza, que dio con él en el campo, que era duro, tan gran caída que no bullía pie ni mano.”<sup>43</sup>

Los preparativos de las justas, sobre todo cuando éstas tienen un carácter festivo, gozan de un marcado detallismo que también es común a los textos, tal como se ve en los dos siguientes, en los que se describe la magnificencia de los más ilustres asistentes. En *La toledana discreta*,

“el rey vino, y la reyna, a quien seguía,  
de ilustres cavalleros cortesanos,  
una vanda y luzida compañía  
que en su tiempo jugaron bien las manos (...)  
Después salió Rosania, en cuyo gesto,  
semblante, contoneo y hermosura,  
muestra aver empleado todo el resto  
la artificiosa y pródiga natura (...)  
Vestida va de una telilla parda,  
hecha con nueva industria y labor nueva (...)  
Lleva gallardas damas a su lado,  
que en la hermosura y gracia par no tienen...”

(Canto I, vv. 561-586)

Desfile que tiene bastante en común con el siguiente fragmento entresacado del *Palmerín de Inglaterra*:

“...el rey vino con la emperatriz su hermana de la mano; el emperador traía a Flérída y Primaleón a la reina, y así de esta manera salieron las damas, acompañadas de algunos caballeros ingleses que las servían (...). Venían tan ataviadas y galanas como para aquel tiempo era menester. Aunque no había

---

<sup>43</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, p. 649. Todas las citas de esta novela se ajustarán, en adelante, a esta referencia.

muchas damas en el palacio, la emperatriz Griola trajo algunas merecedoras de ser servidas, que con su parecer henchían los cadalsos, cosa mucho para ver y no menos para desear.”<sup>44</sup>

Estas catas nos ofrecen un tono común a los libros de caballerías y al poema de Eugenio Martínez, que puede servirnos de punto de partida para establecer un parentesco claro (cuyos pilares se encuentran en el esqueleto básico de todas estas obras), que será objeto de nuestra atención cuando nos refiramos a la estructura de *La toledana discreta*. No cabe duda de que los hechos de armas descritos en esta obra son parejos a los que se describen en la inmensa selva de aventuras que supone el filón de los libros de caballerías: combates con varios caballeros a la vez, como el de Sarpe en el canto V en defensa de una doncella raptada; luchas contra monstruos en lugares encantados, como la de Carbopía contra Buraco en el canto XV, o enfrentamientos con fieras salvajes, como el que protagoniza Sarpe en Ronda, luchando contra dos leones en defensa de Oroncia (cantos XXVI y XXVII); combates contra jayanes descomunales, como el librado por Silvero (y por el Caballero del Fénix después) contra Brumoldo, en los cantos VII, VIII y IX; pasos de armas como el que defiende el mauritano Barsimeo en un puente (cantos IX y X); guerras en apoyo de la causa justa de algún honrado noble desposeído de sus tierras, como la de Brama en favor de Laurisa, que se desarrolla entre los cantos XVIII y XIX; encantamientos, justas, ordalías, castillos, bosques... Toda una sucesión de acontecimientos y lugares comunes que hacen indiscutible que, temáticamente, *La toledana discreta* es un libro de caballerías.

Pero hasta aquí nos hemos limitado a esbozar las relaciones que, de manera global y muy groseramente, se establecen entre el poema y los libros que constituyen el género caballeresco en el siglo XVI (cuyas raíces, como es sabido, se hunden en las últimas décadas del siglo XII francés y en los mitos célticos y bretones que hicieron posible el nacimiento de la literatura de caballeros). Cuando nos lo hemos propuesto, hemos sido capaces de extraer de los textos el fragmento exacto en el que se observa el parentesco que estudiamos, pero esto no quiere decir que el germen de los episodios arriba comparados se encuentre en las obras de referencia que hemos utilizado; se trata de coincidencias más o menos normales entre la mayoría de las novelas y que, por extensión, aparecen también en la obra de Martínez: no sería difícil encontrar al azar, en cualquiera de los libros de caballerías del Renacimiento, concomitancias llamativas con determinados momentos

---

<sup>44</sup> *Palmerín de Inglaterra*, edición de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Miraguano Ediciones, 1979, 2 vols., vol. I, capítulo XLVI, p. 176.



del desarrollo narrativo de *La toledana discreta*.

Ahora bien, si afinamos un poco más, podremos localizar relaciones más directas que nos llevarán a estudiar la cercanía de nuestro poema a algunas novelas de las que parece depender (en algún caso de forma muy evidente). Aun a sabiendas de que la lectura casi inabarcable de las decenas de libros de caballerías publicados en el XVI nos podrían ofrecer nuevas relaciones, hemos de acotar el territorio de nuestro estudio y centramos en las más claras influencias que se perciben en el texto de Eugenio Martínez. Con ellas, qué duda cabe, habremos cumplido ampliamente con el propósito que nos movía al comenzar este apartado: emparentar, sin dar lugar a fisuras, *La toledana discreta* con los libros de caballerías.

### 3.4.1. Algunas conexiones con el *Oliveros de Castilla* y con el *Amadís de Gaula*

En primer lugar hemos percibido (y así ha quedado anotado en el texto) una sensible huella de la temprana novela *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Burgos, 1499)<sup>45</sup>. Se trata del motivo que sirve de pórtico a la obra de Martínez y que tiene como finalidad originar el flujo de aventuras en torno a la corte: las justas para conquistar el reino de Inglaterra y la mano de la princesa. Si bien el motivo puede ser fácilmente reconocible en otros textos, hemos creído que la semejanza entre el *Oliveros de Castilla* y *La toledana discreta* merecía una mayor atención, por la cantidad de elementos comunes. En la anónima novela del crepúsculo medieval leemos:

“E, estando Oliveros en Canturbia, oyó dezir que el rey de Inglaterra había fecho pregonar justas y torneo por tres días, y que el que quedasse vencedor todos los tres días que hoviesse su sola fija heredera del reino por muger”<sup>46</sup>

En el poema de Martínez será la propia hija del rey, Rosania, quien proponga a su padre el combate, pero los términos son muy parecidos:

“Publica algunas fiestas sumptuosas  
en que por premio pongas, al más fuerte,  
mi persona, tu imperio y real hacienda,

---

<sup>45</sup> Según afirma Alberto Blecau se trata de una traducción del original francés publicado en Ginebra en 1482. Vid. Blecau, introducción a *Libros de caballería*, Barcelona, Juventud, 1970, pp. 5-7.

<sup>46</sup> *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, en *Historias caballerescas del siglo XVII*, edición y prólogo de Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995, 2 vols., y, en especial, vol. I, pp. 209-210.

si un año mantuviese la contienda”

(Canto I, vv. 373-376)

El plazo de un año que propone Rosania (y que en los términos empleados en la cita anterior del *Oliveros* no pasa de tres días), será también el que imponga más tarde el rey inglés en la novela que comparamos: “le ruego que quiera estar un año en mi corte porque conosca los cavalleros del reino; y en cabo del año, si bien le viniere y no viéremos en él más que fasta agora havemos visto, havrá mi fija heredera del reino por muger”<sup>47</sup>. Así pues, en común, los siguientes elementos:

-Convocatoria de unas justas.

-En juego el reino de Inglaterra y la mano de la heredera, única descendiente del rey.

-Un plazo de un año para demostrar la valía del vencedor.

En el *Amadís de Gaula* (obra que podríamos considerar paradigmática del género caballeresco) no es difícil encontrar referencias variadas cuya motivación se repite luego, de una u otra forma, en nuestro poema. No se trata de huellas directas, sino más bien de recurrencias comunes que, por el carácter de punto de partida que cabe atribuirle al *Amadís*, se nos antojan indispensables a la hora de conectar *La toledana discreta* con los libros de caballerías.

En la mayoría de los casos son pequeñas coincidencias textuales que marcan un tono común basado en la reiteración de las mismas. Así, los golpes fieros con que se acometen los justadores son tales, que llegan a causar asombro a los espectadores del combate. Lo tenemos en el *Amadís*:

“...se acometieron tan bravamente, que los que alderredor estaban havían espanto de los ver...” (p. 319).

Y encontramos su eco en *La toledana discreta*:

“Todos están suspensos, los presentes,  
admirados de ver tal fortaleza,  
nombrándolos por fuertes y valientes,  
al cielo levantando su grandeza.”

(Canto II, vv. 313-316)

Nuestra afirmación de que estos detalles son tópicos repetidos en el género viene a ser subrayada por las palabras de Juan Manuel Cacho Blecua, quien confirma lo común de este

---

<sup>47</sup> Ibidem. p. 232.

asombro de los congregados al afirmar que “la presentación de los personajes ante la corte suele hacerse mediante la demostración de sus cualidades ante un público expectante” (p. 371, nota 46).

Por otro lado, la presencia de personajes femeninos dotados de poderes mágicos que, por lo general, favorecen a un determinado caballero es más que significativa en el *Amadis*, a través de la figura sublime de Urganda la Desconocida, cuyo reflejo fiel en nuestro poema se observa sin esfuerzo en la maga Menala la Furiosa, benefactora de Clarimante, de la que Martínez dice que “ésta, del fuerte joven cuydadosa, / no le pierde de vista ni un momento, / siempre puesta a su lado, aunque invisible, / toda ayuda le dando conveniente.” (Canto II, vv. 45-48). Su actuación, en apariencia desinteresada, y la posibilidad de no ser visible emparentan a Menala con Urganda. Similar función tiene la maga Flavisa (favorecedora en el poema del Caballero del Fénix y de todos los descendientes de Héctor el troyano). Ambas, Menala y Flavisa (como Urganda en el *Amadis*) suelen regir los destinos de sus tutelados, a quienes a veces entregan objetos mágicos (espadas, lanzas, escudos, anillos...), y saben, también, cuál es el destino que espera a éstos, lo que les permite anticiparse al mal que amenaza o facilitar el bien futuro<sup>48</sup>.

Un motivo de las novelas de aventuras es el de aplazar el rescate de alguna víctima (generalmente una doncella) hasta el último momento. De nuevo es una coincidencia puntual y, sin duda, fortuita, motivada por la dinámica de la aventura caballeresca y por la necesidad del autor de mantener la intriga. Acerca de este motivo afirma Cacho Blecua que “como en todo tipo de estructuras narrativas en las que la aventura desempeña un papel fundamental, los salvadores llegarán en el último momento”<sup>49</sup>. Veamos el texto de referencia en el *Amadis*:

“Y partiendo par’ allá vieron el huego y cómo querían ya la donzella echar (...) Y el Duque, que se allegaba por la oír, vio cómo venían por el campo don Galvanes y Agrajes, y dezían a grandes bozes:

-Dexar os conviene la donzella ...” (p. 408).

Al menos dos veces se produce un rescate *in extremis* en *La toledana discreta*: una de ellas, en el canto XXX, cuando la doncella guerrera Roanisa está a punto de ser forzada por

---

<sup>48</sup> La figura de la maga protectora es una de las más repetidas en los libros de caballerías, si bien a veces el papel es representado por hombres. El más paradigmático es el mago Merlín de la tradición artúrica, de cuya estirpe literaria parecen provenir, por ejemplo, Artemidoro y Lirgandeo, sabios que velan por los protagonistas en el *Espejo de principes y caballeros* (y que, además, son los supuestos ‘autores’ del texto). En *La toledana discreta* también encontramos ancianos magos, entre los que cabe destacar a Herodio, hermano de Flavisa.

<sup>49</sup> *Amadis*, ed. cit., p. 408, n. 34.

Anolino, atada a una cama y, casualmente, su amado, el Caballero del Fénix, duerme en una habitación contigua de delgado tabique. Al oír los lamentos de su amada, el del Fénix tira abajo la pared y salva a Roanisa cuando ya ésta había agotado sus fuerzas (canto XXX, vv. 305-432). La otra intervención oportuna se produce en el canto XXVI, cuando la joven Oroncia va a ser entregada a dos leones hambrientos acusada injustamente de traición. Será Sarpe quien acuda a ayudarla en el último momento:

“Pero socorrió Dios a la inocente  
quando el favor humano más faltava,  
y fue que alçó gran grita y boz la gente  
viendo que el un león ya se asomava.  
Al ruýdo bolvió Sarpe, valiente,  
y, advirtiendlo el negocio que passava,  
arremetió con ira no pensada  
y la reja rompió, aunque barreada.”<sup>50</sup>

(Canto XXVI, vv. 161-168)

Una vez que Sarpe libera a Oroncia, la maga Flavisa le envía, por medio de un encantamiento, una nube espesa que permite a los dos jóvenes desaparecer en medio de la multitud:

“La gente levantó gran alarido,  
y, con furor diabólico e insano,  
en confuso montón arremetieron,  
pero llegar al joven no pudieron,  
porque Flavisa, que esto disponía,  
acudió a dar favor al frigio fuerte,  
con una espesa nube que cubría

---

<sup>50</sup> No podemos olvidar, por otro lado, la importancia de los leones en los libros de caballerías, cuyo protagonismo es parodiado por Cervantes en el capítulo XVII de la segunda parte del *Quijote*. Con respecto a su presencia en los textos caballerescos podemos leer lo que dice Martín de Riquer: “Don Quijote recordaba episodios de los libros de caballerías en los que sus héroes habían vencido a fuertes y temibles leones. Palmerín de Oliva, Palmerín de Inglaterra, Primaleón, Policisne, Florambel de Lucea y otros muchos habían salido victoriosos en espantosas batallas contra tan feroces animales”. (Martín de Riquer, *Aproximación al 'Quijote'*, Navarra, Salvat Editores, 1969, p. 110). La hazaña de Sarpe es, pues, heredera de toda una larga tradición, ya presente en los textos artúricos medievales, desde *El caballero del león* de Chrétien de Troyes.

a la dama y a Sarpe desta suerte.”

(Canto XXVII, vv. 261-268)

Algo parecido ocurre con una mujer forzada por el perverso mago Arcaláus en el *Amadis*, según ella misma cuenta:

“...comoquiera que ante mucha gente me tomasse, metióse conmigo en un aire tan oscuro que ninguno me pudo ver; esto fue por sus encantamentos qu’él obra.” (p. 434).

Quizá uno de los elementos más usados en los libros de caballerías sea el de la ordalía, la prueba (por lo general de agua o fuego) que debe dilucidar la culpabilidad o la inocencia de un personaje, muchas veces femenino. La ordalía sirve, en ocasiones, para identificar a los fieles amantes, capaces de superar pruebas terribles por el simple hecho de haber mantenido firme su amor hacia su pareja. Es el caso del arco de los leales amadores del libro segundo de *Amadis*, acerca del cual pregunta el propio héroe a una doncella: “¿Dónde es el arco encantado de los leales amadores, donde ningún hombre ni mujer entrar puede si erró aquella o aquel que primero comenzó amar?” (p. 664). La superación de las pruebas confirma la lealtad de Amadís hacia Oriana, de la misma forma que ocurrirá con Roanisa en la Cueva del Amor, aventura que se inscribe en el número impreciso de las ordalias caballerescas. Martínez lleva a la despechada Roanisa, tras el combate con su amado Caballero del Fénix, hasta las puertas mismas de una cueva de la que salen terribles llamas y sobre cuya entrada hay un letrero:

“Qualquier braço valiente, enamorado,  
que codicia provar esta aventura,  
si del primero amor no se ha mudado,  
la llama le será puerta segura;  
mas, si huviere en amar desvariado,  
la llama le será una muerte dura,  
sin permitir que dentro dé ni un passo  
ni el fuego tolerar por tiempo escasso.”

(Canto XI, vv. 529-536)

La cercanía de ambos textos es evidente y no se basa sólo en la superación de la ordalía, sino que también comparte similares términos, pues quien emprenda la aventura ha de ser fiel a su primer amor. Tanto Amadís como Roanisa demuestran su fidelidad amorosa al culminar con

éxito las aventuras<sup>51</sup>.

Precisamente en la Cueva del Amor paga sus culpas Brisalda, una bella y cruel dama que, por sus desdenes hacia Laudiso (el cual muere por su amor) es condenada a arder entre fieras llamas hasta la llegada de Roanisa, a quien estaba reservada la aventura de su salvación. El castigo se inscribe en la tradición caballeresca, donde las doncellas que traicionan a sus amados deben penar en la hoguera. Así, por ejemplo, en el capítulo VII del *Amadís*, en donde el rey Languines sentencia:

“Por Dios, más leal vos era aquel cavallero que vos a él, mas yo faré que compréis vuestra deslealtad. Y mandóla quemar.” (p. 301).

El fuego de Brisalda es fruto de un encantamiento, pero aún así la condena es la misma.

### 3.4.2. El *Espejo de príncipes y cavalleros* de Diego Ortúñez de Calahorra, principal fuente caballeresca de *La toledana discreta*

La principal influencia que hemos detectado de la literatura caballeresca en *La toledana discreta* es la de la novela de Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros*, publicada en Zaragoza en 1555. Un detenido análisis de las relaciones entre ambas obras nos llevará a reconocer a ésta como fuente de aquélla en un elevado número de episodios.

Lo primero que nos llama la atención es que los protagonistas de Ortúñez son descendientes de Aquiles, como Clarimante, lo que enlaza la novela con la épica griega, tal como afirma Eisenberg en la introducción de su edición: “los protagonistas de Ortúñez son descendientes directos de los héroes homéricos (...) y llevan armas que estos utilizaban”<sup>52</sup>. Ya hemos hablado arriba de la huella de Homero en el poema de Martínez, pero aquí se manifiesta otro punto de partida, ya que no se trata de los personajes de la *Iliada*, sino de descendientes suyos, presentes tanto en el *Espejo*, como en *La toledana discreta*. Así, descubrimos que el emperador Trebacio es descendiente de Aquiles por la vía de Pirro, su unigénito, y del segundo hijo varón de éste, Moloso, quien engendró a Alicante y, de él, Trebacio, según se nos cuenta en los primeros compases de la novela de Ortúñez. También Clarimante, como ya se vio, desciende

---

<sup>51</sup> Sobre el origen y desarrollo de las ordalías, vid. Juan Bautista Avallé Arce, “El arco de los leales amadores en el *Amadís*”, *Nueva Revista de Filología Española*, VI (1952), pp. 149-156, y Paloma Gracia, “El arco de los leales amadores, a propósito de algunas ordalías literarias”, *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 95-115.

<sup>52</sup> Introducción a Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros*, edición de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 6 vols., vol. I, p. LII. Las citas de esta obra, en adelante, se ajustarán a esta edición.

de Aquiles y de Pirro, aunque los herederos de éste son otros en Martínez, confirmando el punto de partida común en los textos homéricos y la fabulación independiente de uno y otro autor. Lo que resulta más significativo es que ambos han elegido los mismos orígenes para sus héroes y que Martínez, que escribe después que Ortúñez, se sentirá atraído por la obra de éste como iremos confirmando a continuación. No obstante, hasta aquí sólo vemos un origen común que, además, en palabras de Eisenberg, no hace más que testimoniar una práctica extendida, ya que los autores de libros de caballerías “veían en el periodo homérico ideales de la civilización medieval” (vol. I, p. 29, n. 3).

En los capítulos VIII y IX del libro primero de la novela de Ortúñez, encontramos un episodio que sirve de modelo a Martínez para más de una aventura en su poema. Se nos narra el sueño del emperador Trebacio, quien, víctima de un encantamiento, cree que unos jayanes raptan a su amada Briana. Se produce luego una persecución, tras un enfrentamiento con los jayanes, que acaba llevando a Trebacio ante un hermético castillo al que se accede por un prado ameno. Los mismos pasos va a seguir el Caballero del Fénix cuando, también por un encantamiento, cree ver raptada a Roanisa. La primera conexión se produce en la presentación de la aventura, expresada por Ortúñez de Calahorra en los siguientes términos:

“...vio la princessa Briana su señora ir presa en poder de dos jayanes, los más fieros y desemejados que en su vida uviessse visto, y que ella, viéndolo, le dava voces que la acorriessse (...), vio un grande y entoldado carro, que quatro cavallos le traian. Y en lo alto dél venían dos grandes hachas ardiendo...” (vol. I, pp. 64-65).

La correspondencia con *La toledana discreta* es evidente en los versos que ahora se transcriben:

“...vio de enfrente  
assomar diez blandones encendidos  
a los lados de un coche trasparente,  
donde quatro cavallos van yuncidos.  
A pie, doze jayanes, fiera gente,  
de poderosas armas guarnecidos,  
que el coche yvan guardando (...)  
Ya que el coche a igualar casi llegava

con el puesto en que aguarda el cavallero,  
oyó que su Rosania le llamava  
con lastimoso grito y dolor fiero;  
en lágrimas bañada, le rogava  
la librasse del trance y fin postrero...”

(Canto XII, vv. 129-150)

Salvo el número de jayanes y de antorchas (claramente exagerado en Martínez), el resto de los elementos coincide: los jayanes son “fieros”, el coche o carro es tirado por “quatro cavallos” y la doncella pide socorro a su amado y rendido caballero. A todo esto se une la posterior batalla con los gigantes:

“...llegó el otro gigante, e queriendo dar un golpe al emperador sobre la cabeça, él lo recibió sobre el escudo, e la hacha entró por él tanto quel gigante no la pudo sacar dél...” (vol. I, p. 65).

Y en Martínez:

“Los membrudos jayanes acudieron (...) al del Fénix bravoso se opusieron descargando sus hachas ellos antes. Sobre el cóncavo escudo todos dieron, mas no fueron tan duros y bastantes que pudiessen hazer daño al mancebo...”

(Canto XII, vv. 161-167)

Como vemos, la base del combate es común a través de la intervención de las hachas y los escudos, impotentes ante la fortaleza de los héroes. La tendencia de Martínez a aumentar el número de oponentes persigue, obviamente, dar más lustre a su caballero, y está también en la línea hiperbólica de los combates caballerescos.

El episodio continúa en ambos casos con la persecución y el esfuerzo denodado de los héroes, que ignoran que la aventura “por arte de encantamiento se hiziesse”, en palabras de Ortuñez (I, pp. 67-68) o que “no se entiende que es fingido”, según afirma Martínez (canto XII, vv. 183). Los jayanes, viendo su inferioridad, emprenden la huida y conducen a Trebacio y al del Fénix a un ameno prado en el que se extiende un *locus amoenus* que lleva a un fuerte castillo, al parecer inexpugnable según leemos en el *Espejo de principes y cavalleros*:



“Alrededor del muro avía una muy ancha y honda cava de agua, que un tiro de piedra avía de una parte a otra, e sobre ella avía otra vez una puente muy ancha e bien torreada, e tan fuerte que, según era la hondura del agua, de treinta mil hombres pudiera defenderse” (vol. I, pp. 72-73).

Lo que nos es confirmado por Martínez:

“...pero estorvava  
la honda y ancha cava su camino,  
y querer vadearla es desatino.  
Cincuenta passos de ancho, y más, tenía  
y de profundidad aun más de ciento,  
llena de agua en contorno, que ceñía  
aquel fuerte lugar y hermoso assiento (...)  
Sola estava una puente, fabricada  
de tal manera y con tan gran destreza,  
que sin dificultad es levantada  
venciendo qualquier vista su presteza.  
No ay otro passo alguno ni otra entrada  
a la bella y sobervia fortaleza...”

(Canto XII, vv. 262-278)

Con ligeros matices, podemos confirmar la deuda de Martínez con Ortuñez en este episodio concreto<sup>53</sup>, del que tomará otros elementos para el desarrollo de otras aventuras, como vamos a ver a continuación. En efecto, la persecución de los jayanes se prolonga, en el *Espejo*, en una travesía fluvial que termina ante el citado castillo, mientras que en *La toledana discreta* no se abandona la tierra firme, extremo éste que sí se da en otra parte del poema, cuando Brinaldo y Cauro van en pos de una dama raptada por unos traidores en el canto XIV. Allí sí se produce una persecución por un río, en un barco encantado como el que Trebacio emplea en la novela de Ortuñez, con la única diferencia de que éste se acerca a él (“vió de lexos venir por el río abaxo un pequeño navío que navegaba con grande velocidad...”, vol. I, p.68), mientras Brinaldo y Cauro se lo encuentran amarrado a la orilla (“a un batel, apeados, se acogieron, / que bien asido estava por los lados / en la orilla del río caudaloso”, canto XIV, vv. 141-143). La travesía, en los

---

<sup>53</sup> Una parte de este relato tiene su base en el *Furioso*, tal y como quedó dicho arriba. *Vid. supra*, nota 36.

dos textos, está incluida en un encantamiento, lo que recuerda otros muchos episodios similares en la narrativa caballeresca, desde el anónimo de *La búsqueda del Santo Grial* de la *Vulgata* artúrica, hasta el barco encantado de la segunda parte del *Quijote*. En la mayoría de los casos, el recorrido por el río tiene un simbolismo especial, ligado a la llegada al otro mundo o, sencillamente, a un carácter iniciático que habrá de poner a los héroes ante nuevas pruebas con las que tendrán que demostrar su valor y esfuerzo. En el *Espejo*, Trebacio se sumergirá, tras la travesía, en el largo exilio amoroso del Castillo de Lindaraja, del mismo modo que Brinaldo y Cauro soportarán el encierro en el Castillo Encantado: en ambos casos se trata de una espera que perfeccionará a los caballeros y les preparará para las altas empresas que más tarde tendrán que afrontar. En el *Quijote* también es la aventura del barco un preludio del estatismo, pues tras ella se intercala la larga estancia de los personajes en el palacio de los duques, donde don Quijote vivirá como un auténtico caballero a partir de las burlas de sus anfitriones.

En otro orden de cosas, el destino del protagonista principal de las dos obras que comparamos es idéntico en su infancia: ambos son raptados siendo niños y llevados a Persia, donde reciben una educación caballeresca que les va a permitir después presentarse ante sus deudos como grandes guerreros. Sus compungidos padres viven en la ignorancia sobre el destino de sus hijos<sup>54</sup>. No deja de ser significativo, además, que el nombre de los dos héroes sea similar; Caballero del Febo y Caballero del Fénix, así como el hecho de que los dos sean educados por un sabio mago (Lirgandeo y Herodio, respectivamente). De todo ello se nos da cuenta en el capítulo XVI del libro primero del *Espejo* y en los cantos III y IV de *La toledana discreta*.

El paralelismo entre el Caballero del Febo y el Caballero del Fénix se acentúa en el capítulo XIX del primer libro de la novela de Ortúñez, cuando el héroe (aún Doncel del Febo) inicia sus andanzas caballerescas enfrentándose y derrotando al gigante Brandafileo, del mismo modo que el protagonista del poema de Martínez se nos presenta, en el canto IX, combatiendo con el jayán Brumoldo, a quien da muerte tras un reñido combate. Este inicio de las armas a partir del enfrentamiento con un gigante no es nada ajeno a la literatura caballeresca y se remonta a los más antiguos y venerables textos. Está presente en *Tristán e Iseo*, cuyas más antiguas versiones se fechan en torno a la mitad del siglo XII. Tristán se abre paso en el ejercicio de las armas tras derrotar y matar al Morholt de Irlanda, fiero gigante y tío de Iseo. Más tarde, ya en el pórtico de

---

<sup>54</sup> Otros raptos de niños en libros de caballerías los podemos encontrar, por ejemplo, en el *Libro del Cavallero Zifar* y en el propio *Amadís*, en la persona de Galaor.

los libros de caballerías que es el *Amadís*, asistimos al bautizo bélico de Galaor, el hermano del héroe, quien se enfrenta con el gigante Albadán, señor de la Peña de Galtres, a quien da muerte, según leemos en el capítulo doce del libro primero.

En los capítulos XX y XXI del libro primero del *Espejo*, encontramos una nueva semejanza entre los dos textos, que toca de manera tangencial la trama central de ambos. En nuestro poema se extiende el episodio comparado por los cantos VII, VIII y IX. Cuenta Ortúñez la demanda de la infanta Radamira ante el sultán de Babilonia. La joven llega acompañada por el descomunal caballero Rajartes, el cual, tras matar a los padres de la doncella, pretende casarse con ella. Previamente, aquéllos le negaron la mano de Radamira. Tras un acuerdo, ésta y Rajartes pactan que, en el plazo de un año, el fiero pretendiente se enfrentará a cuantos caballeros quieran luchar por la causa de Radamira y, si ninguno le vence, ésta se casará con él, mientras que, si es derrotado, quedará libre. En *La toledana discreta*, Brumoldo pretende a Laurisa y, tras la negativa de la madre de ésta a concederle el matrimonio, el pretendiente mata a los padres de la joven. Finalmente acuerda con ella lo mismo que hemos visto en el *Espejo*. A la similitud absoluta de la trama hemos de añadir la soberbia de los respectivos pretendientes:

“¿Qué cavallero tan loco ni tan atrevido avrá en el mundo que ose por tu causa entrar conmigo en batalla, Radamira, aunque la justicia de su parte muy clara y sobrada tuviesse? (...) Y si cavallero tal huviesse aquí (...) yo le haría muy prestamente conocer que miente.” (vol. I, p. 157).

Este era Rajartes; escuchemos ahora a Brumoldo:

“Nadie avrá tan insano y atrevido  
que quiera aventurar su vida y fama,  
siguiendo el riesgo y desigual partido,  
en defensa de aquesta hermosa dama;  
que el que el seso tuviere tan perdido  
y la vida que goza tan poco ama  
que oponérseme quiera y amparalla,  
yo le daré el castigo en la batalla.”

(Canto VII, vv. 361-368)

Esta actitud arrogante de los perversos pretendientes se acrecienta cuando observan que su oponente es un joven inexperto en el manejo de las armas. En el *Espejo*, el Caballero del Febo

(aquí aún Doncel del Febo) será quien defienda la causa de la doncella Radamira, mientras que en *La toledana*, tras el fracaso de Silvero, afrontará el desafío el recién llegado a la corte Caballero del Fénix. Vemos de nuevo cómo, en este episodio aparentemente secundario, los dos protagonistas confluyen en sus destinos heroicos. Ambos reciben la misma respuesta de sus soberbios y descomunales oponentes, cuando se ofrecen a combatir con ellos en defensa de la doncella respectiva. Así, Rajartes exclama:

“Si como eres donzel rapaz fueras algún robusto cavallero, yo te hiziera que tu vida y tus palabras se acabaran en un tiempo. Mas bien dizen que las mugeres y los que no son para tomar armas tienen lengua larga para hablar, con saber que ha de faltar para ellos el castigo.” (vol. I, p. 158).

En Martínez, tras el desafío del Caballero del Fénix, leemos que

“...el jayán, con rostro desdeñoso,  
al divino donzel menospreciava,  
diziendo que era afrenta y gran empacho  
ponerse a batallar con un muchacho.”

(Canto VIII, vv. 685-688)

Y más adelante, el propio Brumoldo dice:

“...hago aquí de açotarte juramento;  
que donde ninguna honra se interessa,  
por ser rapaz de poco entendimiento,  
no tiene de reñirse a cuchilladas,  
sino con bofetones y nalgadas.”

(Canto VIII, vv. 708-712)

Los términos son diferentes, pero el tono es similar: rechazo del combate por tratarse de un “rapaz” y actitud irónica y prepotente del enemigo con claras alusiones a la condición inferior del joven oponente. Al final, crecida la ira de Rajartes y de Brumoldo por la insistencia de los caballeros noveles, se desarrollan los combates y la arrogancia se transforma en ira ante la derrota inesperada:

“Viendo, pues, Rajartes cuán fuertemente su contrario contra él se mantenía, y el grande aprieto en que le tenía puesto, lleno de mortal enojo y grande furia (...) dio un golpe...” (vol. I, p. 170).

Brumoldo tampoco se queda atrás en su enfado:

“...blasfemando del cielo, el descreído,  
y ardiendo en viva saña y furor ciego,  
con el persiano joven ha investido.”

(Canto IX, vv. 162-164)

Puede resultar interesante el hecho de que los dos fieros pretendientes desafían a los dioses en un momento dado. La imprecación es más atrevida y dura en *La toledana* que en el *Espejo*, pero el tono arrogante está presente en los dos. Veamos lo que dice Rajartes:

“O dioses inmortales, ¡en cuán poca obligación os es Rajartes, pues otro que fuese humano a su gran poder le habéis querido igualar! Si la fama de mis grandes hechos y notables hazañas, subida en los altos cielos, os pudo poner alguna embidia, baxara el uno de vosotros a se combatir conmigo...” (vol. I, p. 171).

Hay un desafío explícito en las palabras de Rajartes, movidas por su soberbia, pero no son nada si las comparamos con las de Brumoldo:

“¡O dioses! -dixo-. Si ante mí os tuviera,  
yo os hago voto expreso y juramento  
que más menudas partes os hiziera  
que los mínimos átomos del viento.  
Y, si hallara subida o escalera,  
de vuestro mesmo trono y alto assiento,  
cabeça abaxo a cozes os echara  
y en vosotros mi saña executara.”

(Canto VIII, vv. 737-744)

Casi al final de su novela, Ortúñez de Calahorra hace blasfemar en parecidos términos al gigante Bramarante:

“O falsos y traidores dioses, enemigos de mi generosa sangre, que todos juntos avéis seido en la muerte de mi divino padre, descendad aora todos juntos a la tierra con todo el poder de vuestros impetuosos y espantosos truenos y rayos, o mostradme algún camino por donde yo pueda subir a las celestiales regiones donde vosotros abitáis, para que pueda yo tomar entera vengança de la muerte del

gran Campeón, que era muy mejor que todos vosotros...” (vol. VI, p. 56).

Toda una sucesión de elementos comunes se despliega, como hemos demostrado, entre estos dos episodios de los textos que comparamos. Hasta aquí se nos hace indiscutible la huella del *Espejo de príncipes y cavalleros* en *La toledana discreta*, pero a continuación vamos a seguir aportando más concomitancias que dejarán ligadas definitivamente las dos obras.

El capítulo XXXII del libro primero del *Espejo* comienza con el desarrollo de unas justas que se celebran en la corte inglesa del rey Oliverio, cuya puesta en escena por parte del autor está, sin duda, en la mente de Eugenio Martínez a la hora de dar comienzo a la acción de *La toledana discreta*. Bien es cierto que el esquema es, en principio, muy usual en los libros de caballerías, pero no menos cierto es que, conforme se va desarrollando, más se va acercando Martínez al modelo de Ortúñez, como se verá.

De entrada, tanto las justas del *Espejo* como las de *La toledana* se celebran en la Gran Bretaña. Comienza su descripción con la mención de los principales caballeros que acuden de todas partes para participar en los combates. Estas menciones componen largas enumeraciones de héroes que luego, poco a poco, van a tener protagonismo en las justas, y de ellas tenemos claro ejemplo en el canto I de nuestro poema<sup>55</sup>. Tras estas enumeraciones de contendientes, se describe el cortejo de los asistentes: el rey, la reina, la infanta y sus doncellas, etc. La descripción, generalmente, se estructura de forma jerárquica. Veamos sólo un ejemplo, empezando por la novela de Ortúñez de Calahorra:

“Luego salió del gran palacio la infanta Olivia a ponerse en unos miradores muy ricos y entoldados que junto al palacio estaban, acompañada de más de cinquenta doncellas, todas muy hermosas y estrañamente vestidas...” (vol. II, p. 11).

Lo que se corresponde con:

“Después salió Rosania, en cuyo gesto,  
semblante, contoneo y hermosura,  
muestra aver empleado todo el resto  
la artificiosa y pródiga natura (...)  
Lleva gallardas damas a su lado,

---

<sup>55</sup> Un ejemplo de este tipo de enumeraciones, en las que se citan personajes que van a tener un protagonismo especial, junto a otros que no volverán a ser mencionados, lo tenemos en la obra de Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, lo que nos lleva a enlazar esta práctica con la de los más remotos textos artúricos. Vid. Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, ed. cit., pp. 36-37.

que en la hermosura y gracia par no tienen...”

(Canto I, vv. 569-587)

Por último, salen a la plaza los caballeros y dan comienzo los combates singulares. Así, con esta estructura, se desarrollan las justas en los dos textos, con la alternancia de los enfrentamientos y las derrotas de quienes salen al campo. Y nada tendría de particular esta semejanza entre el *Espejo* y *La toledana*, si no fuera porque en un momento dado comienzan a producirse coincidencias más particulares. Es el caso de la llegada a la corte del rey Oliverio del caballero Rosicler, hermano del Caballero del Febo, cuyo parecido con la llegada del Caballero del Fénix a la corte del rey Antero (que se produce bastante después del comienzo de las justas) no puede deberse a la casualidad. En medio de las justas que hemos descrito, un gigante desafía a los caballeros: Brandagedeón en el *Espejo* y Brumoldo en *La toledana*. Ninguno de los dos logra ser derrotado por los presentes y, en ese momento, llega el joven caballero: Rosicler y el del Fénix, respectivamente. La entrada que hacen en la corte es idéntica. Primero Rosicler:

“...entrava un hombre anciano y al parescer muy honrrado, que la barba blanca le llegava hasta la cinta, encima de una mula, y los vestidos largos, de manera que su trage le dezía ser sabio; el qual traía a su lado un cavallero, armado de armas blancas como de novel...” (Vol. II, p. 18).

Y ahora el Caballero del Fénix:

“En medio esta rebuelta entró un anciano  
con barba larga, rostro grave, blando,  
un ñudoso bastón en la una mano,  
en que el pesado cuerpo va afirmando;  
vestido hasta los pies, cabello cano,  
estraña autoridad representando.  
Un poco más atrás viene un mancebo  
que excede en hermosura al mesmo Febo.”

(Canto VIII, vv. 465-472)

En los dos casos, el anciano (y de hecho el joven caballero que le acompaña) rechazará el alojamiento en el palacio y preferirá albergar con su protegido en una rica tienda que al efecto traían. Lo leemos en la novela de Ortúñez:

“...armó una grande y muy hermosa tienda, labrada toda de oro y seda, tan rica y

sotilmente labrada que al rey y a quantos la miravan puso en gran admiración...”  
(vol. II, p. 19).

Y lo volvemos a leer en el poema de Martínez:

“A un lado de la plaça fue fixada  
una tienda admirable y poderosa,  
con perlas, oro y sedas variada,  
de traça y de labor maravillosa.  
Quedó toda la gente embelesada  
de ver tienda tan rica y anchurosa...”

(Canto VIII, vv. 561-566)

Finalmente, aparte de estos elementos que podríamos llamar de decorado, las armas de ambos caballeros quedan vencedoras de sus dos oponentes jayanes, como ya se vio en el caso de Brumoldo ante el del Fénix, y como es fácil intuir en el de Brandagedeón ante Rosicler.

Uno de los temas más interesantes de *La toledana discreta*, compartido igualmente con la novela de Diego Ortúñez de Calahorra, es el de la doncella guerrera, de dilatada tradición literaria y que tiene gran parte de su razón de ser en las míticas amazonas de las que, de hecho, parecen descender las doncellas guerreras de las dos obras. Sabido es que estas mujeres belicosas luchan en la guerra de Troya a favor del rey Príamo y los troyanos, al mando de Penteseilea, su reina, muerta después a manos de Aquiles. Pues bien, de esta estirpe ilustre descende Claridiana, la doncella guerrera del *Espejo*, “hija del emperador Theodoro deste imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas” (vol. II, p. 200). Precisamente de otra descendiente de las amazonas procede Roanisa, la doncella guerrera de *La toledana*. En este caso se trata de Harpálice, lugarteniente de Penteseilea según Martínez, de la que nos dice que mantuvo amores con Héctor por medio de una argucia, haciéndose pasar por aquella<sup>56</sup>. Esta nueva conexión con la materia de Troya (común a las dos obras) enlaza asimismo los dos textos y los dispone, juntos, en la misma línea de otros que, de una u otra forma, han seguido el tema de la doncella guerrera. Sólo quiero establecer tres hitos en el desarrollo temático de este motivo, que pretenden ser, únicamente, testimonios de la vigencia y pervivencia del mismo en toda la literatura de aventuras medieval y renacentista.

---

<sup>56</sup> Hay una Harpálice en la mitología clásica, hija de Harpálico, rey de Tracia, que, tras recibir una educación viril, fue una experta en el manejo de las armas.



El primero de estos hitos se sitúa en la Edad Media francesa y toca tangencialmente la literatura artúrica, al menos por el tono general del relato. Se trata del *Roman de Silence*, escrito hacia 1270 por Heldris de Cornualles, que relata las andanzas de Silence, hija de Cador y Eufemie, educada como un varón, ante la ley promulgada por el rey de Inglaterra (Ebain) que prohíbe que hereden las mujeres. Este subterfugio de los padres de Silence llevará a la muchacha a ejercitar las armas, convirtiéndose en un caballero famoso<sup>57</sup>. El destino guerrero de la protagonista la convierte en referencia obligada a la hora de establecer las bases del tema, si bien sus aventuras se desligan un tanto de las que vamos a encontrar luego en el *Espejo de principes y cavalleros* y en *La toledana discreta*.

El segundo momento lo protagoniza la tradición oral del romancero, donde el tema de la doncella guerrera conoce múltiples versiones en las que, por lo general, se trata el asunto desde una perspectiva bastante jocosa, aunque dejando muy clara la condición caballeresca de la dama, a pesar de los múltiples requiebros que soporta de parte de rendidos y enamorados guerreros que sospechan su oculta feminidad. La proyección de este romance, muy conocido en el siglo XVI según Menéndez Pidal, ha sido importante a juzgar por la respetable cantidad de versiones que el ilustre maestro dice haber recogido (“un centenar de versiones modernas”), sin embargo, los puntos básicos de la historia han permanecido casi intactos: una joven doncella, la menor de varias hermanas, decide ir a la guerra como un caballero para salvar el buen nombre de su padre, noble y anciano y sin hijos varones; una vez metida en la actividad bélica, despierta la pasión de un joven caballero que sospecha su condición y persigue a la doncella, mientras ésta inventa mil argucias para no desvelar que es una mujer. La pervivencia del motivo y su propagación por gran parte de Europa y del Oriente Próximo son fieles testigos de la importancia que el tema de la doncella guerrera tuvo en la literatura de su tiempo y del atractivo que ejercía en los que oían contar las andanzas de tan aguerrida mujer<sup>58</sup>.

En tercer lugar situaríamos un texto anónimo de finales del XV, *La Poncella de Francia*, basado en las aventuras de Juana de Arco, cuya primera edición conservada vio la luz en las

---

<sup>57</sup> La traducción de este romance la tenemos en Heldris de Cornualles, *El libro de Silence*, Traducción de A. Benaim Lasry, Madrid, Siruela, 1986.

<sup>58</sup> Acerca de este tema, *vid.* Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1984<sup>6</sup>, pp. 198-202. Por otro lado, el grupo folclórico segoviano “Nuevo Mester de Juglaría” recogió, en torno a 1980, una interesantísima versión de tono alegre y música festiva, en Navas de San Antonio (Segovia), con el título de “Romance de Marquitos”, que aparece incluido en su disco *Contentos estamos*.

prensas sevillanas de Jacobo Cronberger en 1520<sup>59</sup>. Este libro, que podríamos situar en la órbita de los textos caballerescos, enlazaría la tradición de la doncella guerrera, desde la Edad Media artúrica, con los inmediatos libros de caballerías y desembocaría, por este camino, en el *Espejo de príncipes y cavalleros*, personificada en la noble Claridiana, y en la reina de las amazonas que protagonizará una parte esencial de las continuaciones del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), de Jerónimo Fernández. Después, Marcos Martínez, segundo continuador del *Espejo de príncipes y cavalleros* (1589 y 1623), retomará este personaje de la doncella guerrera. A este respecto dice Daniel Eisenberg:

“Hallando apetecible esta figura, o pensando que los lectores la hallarían así, Martínez incluye en su obra varios de estos caballeros andantes femeninos, que se presentan (en contraste con Claridiana) teniendo las mismas aventuras que un caballero masculino, y que hasta luchan las unas con las otras.”<sup>60</sup>

Esas aventuras propias estarán presentes en *La toledana discreta* (como lo estaban también en el *Roman de Silence*), pero sin los combates entre guerreras a los que alude Eisenberg, como vamos a ver inmediatamente.

Que este recorrido puede ser incompleto es algo que anunciamos desde ahora mismo, pero no es nuestra intención repasar exhaustivamente los textos en busca de doncellas guerreras, sino enlazar a nuestra Roanisa con la Claridiana de Ortúñez y a ambas con la tradición literaria de la que dependen, desde las lejanas amazonas de la literatura griega antigua<sup>61</sup>.

En lo referente a la relación de Martínez con la que estamos considerando su fuente, encontramos en el capítulo XXXII del libro segundo de la novela de Ortúñez un episodio que se repetirá después, casi punto por punto, en *La toledana discreta*. Se trata del encuentro entre el héroe principal (el Caballero del Febo y el Caballero del Fénix, respectivamente) con un caballero extraño que resultará ser, en los dos casos, una bella mujer que, además de resistir en el combate a su oponente, también le robará el corazón. Veamos los dos pasajes comenzando por el *Espejo*:

“Y en medio de la apresurada carrera, quando todos los que los miravan estavan

---

<sup>59</sup> Vid. la reciente edición de este texto: *La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, Victoria Campo y Víctor Infantes, eds., Francfort/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997.

<sup>60</sup> Eisenberg, introducción a *Espejo de príncipes...*, op. cit., vol. I, p. XLVI.

<sup>61</sup> Sobre este aspecto, vid. María del Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Crítica*, 45 (1989), pp. 81-94.

más suspensos, esperando el fin de sus encuentros, los dos cavalleros se encontraron poderosamente en las viseras de los yelmos. Y aora fuesse por caso, o porque la virtud de las doradas lanças obrasse algo, los dos cavalleros doblaron los cuerpos hasta dar con las cabeças en las ancas de los cavallos, y los yelmos, desenlazados, les saltaron de las cabeças.

Y tomándose luego a endereçar, a la salida del resplandeciente Febo y de la hermosa Diana, quando suele salir más clara, pareció la vista de los rostros de aquellos cavalleros. Porque el Cavallero del Febo mostró aquel severísimo y perfeto rostro, que asta entonces ninguno de los que avía en la plaça lo avían visto. Y por otra parte, el cavallero extraño pareció ser aquella soberana y sin par en hermosura Claridiana, la qual, tendidos y desplegados los sus largos y rubicundos cabellos, que parecían madexas de oro, le cubrían las espaldas; y partidos en dos partes, como por compás, mostrava aquel su rostro celestial y rubicundo, que verdaderamente parecía venir del cielo.” (Vol. III, pp. 256-257).

Martínez describe el lance con semejantes razones:

“Ya que en el mar de Atlante entrar quería  
el encendido Febo y sol hermoso (...),  
quiso el hado que huviesse un prodigioso  
y admirable remate en la contienda (...)  
Y fue que ambos los braços levantaron  
a un punto y a una mesma coyuntura;  
en el mesmo compás los descargaron  
mostrando su braveza y fuerça pura;  
sobre los finos yelmos la mostraron,  
los quales (por traçarle así ventura),  
de las bellas cabeças se cayeron  
y a la tierra, con ímpetu, vinieron.  
El guerrero encubierto que aquí estava,  
era la más gallarda, hermosa dama,  
que en la anchurosa tierra se hallava  
y en todos los archivos de la fama (...);

madexa más que el sol y el cielo hermosa,  
y más que lo que el sur y Arabia envía,  
más bella, más ondada, más lustrosa

que del quicio oriental la pedrería...”

(Canto XI, vv. 81-116)

El encuentro, en las dos obras, es buscado por la doncella, aunque por motivos diferentes: probarse con el del Febo, en el caso de Claridiana, y la venganza por celos de Roanisa en su combate con el del Fénix. El resultado, sin embargo, será el mismo: el acrecentamiento del amor entre los contendientes, nuevo e intenso en el *Espejo* y recuperado y profundo en *La toledana*. El destino de los caballeros protagonistas es el mismo en lo que se refiere al amor, y ambos penarán por sus belicosas amadas tras el encuentro que acabamos de transcribir. En cuanto a las similitudes de construcción, no falta ni el desenlazarse fortuito de los yelmos tras el golpe dado sobre ellos. Y para redondear más aún la semejanza entre los dos textos, los caballeros tienen, en el momento del combate con sus damas, sus pensamientos puestos en otras mujeres no menos bellas, pero con las que no es posible el matrimonio. El Caballero del Febo ama a la bella Lindabrides, pero ésta (hija del emperador de la Gran Tartaria, Alicandro) es pagana, por lo que sus amores con aquél, cristiano (aunque converso), no parecen factibles para la mentalidad de la época, por lo que el camino para el matrimonio con Claridiana queda libre. En cuanto al Caballero del Fénix, cuando Roanisa se enfrenta a él ha puesto sus ojos en Sacridea, la princesa toledana, sin saber que es su propia hermana, motivo más que suficiente para imposibilitar sus amores. Así pues, el combate con sus respectivas amadas lleva a los dos caballeros a encontrarse o reencontrarse (según el caso) con su destino amoroso: Claridiana para el del Febo y Roanisa para el del Fénix.

Sin embargo, este encuentro, en el *Espejo*, nos presenta a Claridiana como aventurera que acude en busca del Caballero del Febo para probar con él la fuerza de su brazo, no como una amada desechada, como es el caso de Roanisa en *La toledana discreta*. Será más adelante, en el capítulo XI del libro tercero, cuando Ortúñez haga llegar a la celosa Claridiana frente a su falso caballero con idénticas pretensiones que Roanisa en el poema de Martínez, y tras el reconocimiento, después de su segundo combate con el del Febo, nos la presente enfadada, en términos muy parecidos a los que medio siglo después empleará Martínez para su personaje de

Roanisa:

“O traidor y fermentido pagano, ¿cómo permite Dios que te pueda sustentar la tierra? Buelve luego aquí por la mañana, que en esta plaça te estaré esperando, sin me ir de aquí jamás hasta te quitar la vida. Que no plazará al divino poderío que vivas en el mundo más para engañar a nadie.” (vol. V, p. 120).

Los males que Claridiana desea a su Caballero del Febo, a quien, ahora sí, sorprende en amores con Lindabrides, son los que Roanisa pretende para el Caballero del Fénix cuando le halla poco menos que en brazos de Sacridea:

“...¡Vil traydor! Desde el levante  
en tu busca he venido desta suerte,  
por darte, con mi mano, horrible muerte.  
Y, si el sumo hacedor me concediera  
que estos ojos te vieran ahí tendido,  
alegre a mis estados me bolviera,  
quedando tú qual deve un fermentido,  
Mas a Júpiter pido yo no muera  
hasta verte al rigor de ésta rendido  
-levantando su espada-, y te dé el pago  
con que a mi brava ofensa satisfago.”

(Canto XI, vv. 190-200)

Si exceptuamos el paganismo propio del poema de Eugenio Martínez, podremos constatar que el tono (y algunas palabras y expresiones) son repetición clara de las que Claridiana dice en la novela de Ortúñez.

Curiosamente, una de las aventuras principales de la doncella guerrera Roanisa, en *La toledana*, guarda interesantes similitudes con un episodio del *Espejo*. Se trata de la Cueva del Amor en la que Brisalda paga por los desdenes con que castigó al mísero Laudiso, uno de cuyos precedentes indiscutibles se encuentra en el cuarto capítulo del segundo libro de Ortúñez<sup>62</sup>. Allí se nos cuenta cómo Rosicler llega ante una cueva “que se hazía en lo baxo de la roca”, de la que “salían muy grandes y espessas llamas de fuego, acompañadas de un espesso humo que parecía

---

<sup>62</sup> *Vid. supra*, la conexión de estos episodios con la historia de Lidia, que también pena en una cueva, narrada por Ariosto en el *Furioso*.

cosa infernal” (vol. III, p. 42). Martínez, por su parte, coloca a Roanisa ante un paraje semejante:

“...una roca tan alta se mostrava  
que con las pardas nuves ygualava.  
En una estrecha puerta mal labrada,  
siempre abierta y echando vivo fuego,  
no aviendo otro camino ni otra entrada  
si no era por la llama y humo ciego.”

(Canto XI, vv. 495-500)

La historia que mueve la aventura también tiene claras conexiones. En el *Espejo* se nos cuenta que Artidea, una joven de gran belleza (reina para más señas), rechaza los amores del caballero Artidón, el cual llega a las puertas de la muerte, pero antes, haciendo uso de sus poderes mágicos, encanta a la reina y la deja penando en la citada cueva. En *La toledana*, Brisalda, desdeñosa hasta el extremo con Laudiso, provoca con su conducta la muerte de éste, pero su tía, al ver morir desesperado al sobrino querido, por medio de un encantamiento encierra a la cruel doncella en la Cueva del Amor, donde el fuego la somete a crueles suplicios. Dejando de lado el hecho de que el protagonista de la aventura sea Rosicler y no Claridiana (lo que emparentaría, además, a las doncellas guerreras en el tipo de aventuras vividas), encontramos el mismo planteamiento que, para más cercanía, tiene otros factores significativos en común:

- a) La noticia de la existencia de la cueva (y en el caso del *Espejo*, de la historia que la sustenta) le es narrada al héroe por gente rústica: pastores en Ortúñez y labradores en Martínez, si bien estos últimos están “en aumentar sus vacas ocupados” (canto XI, v. 444).
- b) A la entrada de la cueva, unas letras esbozan los términos principales de la aventura.
- c) La resolución del conflicto está reservada para alguien que esté enamorado. Lo leemos en el *Espejo de príncipes y cavalleros*: “...los que eran enamorados entravan por el fuego adelante sin se quemar ni sentir cosa alguna el fuego...” (vol. III, p. 46). Y también está escrito en el letrero que encuentra Roanisa: “Qualquier braço valiente, enamorado, / que codicia provar esta aventura, / si del primero amor no se ha mudado, / la llama le será puerta segura...” (canto XI, vv. 529-532). Tiene, pues, la aventura, en ambos textos, las características propias de las ordalias y recuerda en gran medida el arco de los leales amadores o la guirnalda y la espada que un escudero lleva a la corte del rey Lisuarte en

el *Amadís de Gaula*<sup>63</sup>.

Parece imposible, a estas alturas, sustraerse a la tentación de decir que Martínez, siguiendo el viejo tópico renacentista, imita un elevado número de pasajes de la novela de Diego Ortúñez de Calahorra, lo que convierte a ésta en la principal fuente de nuestro poema. Sin embargo, las concomitancias no acaban aquí, y las encontramos dispersas por los diferentes cantos, unas veces con el paralelismo evidente que hemos encontrado y analizado en las páginas precedentes, y otras limitadas a pequeños detalles que no pueden pasar desapercibidos a un lector atento y conocedor de las dos obras. Las que más me han llamado la atención quedan recogidas a continuación, sin ningún ánimo de caer en el exceso de referencias.

En primer lugar, el caballo de Meridián (hermano de Lindabrides en el *Espejo*) fue “engendrado de unicornio y yegua” (vol. III, p. 188), en lo que coincide con Corvato, el caballo de Sarpe, del que se decía que “nacido de unicornio y yegua avía” (canto II, v. 629).

Son diversos, por otro lado, los gigantes que maltratan doncellas, entre los que destaca Fulmineo en Ortúñez, que secuestraba a las más bellas que encontraba y gozaba de ellas, según leemos en el capítulo LIV del libro segundo (vol. IV, pp. 176 y sigtes.), el cual guarda cierta semejanza con Paíndro, jayán que en *La toledana* roba igualmente doncellas pero con otra intención: azotarlas y maltratarlas, más cuanto más hermosas (canto XIV, vv. 245 y sigs.).

Las armas encantadas de los héroes también están presentes en las dos obras<sup>64</sup>, del mismo modo que las serpientes draconianas. No faltan las referencias metafóricas comunes, tal vez tópicas, pero significativas en medio de tantas coincidencias, como es el caso del “oro de Arabia” para aludir a los rubios cabellos de las doncellas, ni los símiles basados en comportamientos de animales celosos de sus crías. Son asiduos los gigantes que blasfeman de sus dioses y los personajes emparentados con la leyenda troyana...

Y por último los nombres. No sólo hay un gran parecido entre los de los héroes principales (Caballero del Febo y Caballero del Fénix), sino que, a veces, se repiten nombres. Así ocurre con Liberio, que en el *Espejo* es “señor de Nigroponte” (libro I, capítulo IV) y en *La toledana* un príncipe de Irlanda que apoya a Clarimante en las justas por Rosania, y con Silvero, “príncipe de Lusitania” (*Espejo*, libro I, capítulo XXXII), casualmente también caballero lusitano en Martínez,

---

<sup>63</sup> Para este último episodio *vid.* el capítulo LVI del *Amadís*, y sobre las ordalias, *vid.* supra nota 51.

<sup>64</sup> Anota Eisenberg que “no debemos sorprendernos de que cualquier caballero importante tenga armas encantadas (...) Sobre la creencia en estas armas véase Riquer, introducción a su *Lletres de batalla*, I, Barcelona, Barcino, 1963, págs. 96-98.” (*Espejo...*, ed. cit., pp. 312-313, nota 31).

defensor de Laurisa ante el fiero gigante Brumoldo. También parecen evidentes las semejanzas entre Sacridoro, rey de Antioquía que aparece en el capítulo XVIII del libro segundo, y la propia toledana discreta, Sacridea, que se hacen más claras aún entre el héroe de Martínez, Clarimante, y el tercer hijo de Trebacio y Briana, Claramante, cuyos hechos de armas preveía narrar Ortúñez en la segunda parte de su novela.

Concluyendo, tras este repaso exhaustivo, podemos afirmar que Eugenio Martínez tenía presente la novela de Diego Ortúñez de Calahorra cuando escribió *La toledana discreta*, de ella extrajo un tono general y, sobre todo, algunos episodios fundamentales, cuyas similitudes acabamos de estudiar. De esto no nos queda la más mínima duda, del mismo modo que es indudable que tanto uno como otro debieron de ser asiduos lectores de libros de caballerías, lo que, unido a la herencia troyana común, arroja una importante cultura literaria y un conocimiento amplio de los relatos de aventuras. Ha quedado dicho que Martínez bebe igualmente en las fuentes de la épica culta contemporánea (principalmente el *Orlando* y *La Araucana*): hora es ya de ir observando las últimas referencias librescas que configuran el contexto literario de nuestro poema y completan las lecturas de su autor, un hombre cuyos conocimientos poéticos resultan innegables a partir de todo lo que precede.

### 3.5. Otras influencias

Dejando a un lado el hecho significativo de que las aventuras (elemento común a los libros de caballerías y a la novela griega) forman el más sólido sustento del poema de Martínez, no podemos dejar escapar la posibilidad de enlazar *La toledana discreta*, en momentos puntuales, con lances básicos de la llamada novela griega o bizantina. Sabido es que uno de los factores imprescindibles de este género es el de las acciones trepidantes, provocadas por situaciones extremas en las que los protagonistas corren grave riesgo de perder la vida, que son resueltas de forma muchas veces sorprendente por el autor, el cual ya nos ha puesto anteriormente a los personajes en medio de una terrible tempestad en el mar o a punto de caer en poder de gentes indeseables. Algo de todo esto vamos a encontrarnos en *La toledana discreta*, conviviendo a las claras con los lances caballerescos.

La tempestad y el naufragio no son elementos ajenos al desarrollo de las aventuras de los caballeros, pero también es cierto que tienen una presencia fundamental en la novela griega, por



encima de lo que podamos encontrar en cualquier libro de caballerías<sup>65</sup>. Una de estas tempestades marinas se desencadena en el canto XII de nuestro poema, en la travesía que Risambo y Marpesia realizan juntos y que sirve para que ambos reconozcan su amor mutuo. En ese momento de felicidad, la tempestad se desencadena sobre la embarcación y produce dos efectos que parecen sacados de una novela griega: la separación de la pareja y la aparición de alguna prenda que tal vez en un futuro pueda servir para que se produzca el reconocimiento o anagnórisis de los amantes. Esto último le es revelado a Risambo por la propia Tetis cuando le ve apenado pensando que el pañuelo de Marpesia simboliza la muerte de ésta. La diosa le dice : “tú guarda esas joyas, que algún día / verás consiste en ellas tu alegría” (canto XIII, vv. 479-480).

Escenas de tempestades marítimas similares a la que incluye Martínez las encontramos en los últimos compases del libro quinto de *Las etiópicas* de Heliodoro o en el primer capítulo del libro segundo del *Persiles* cervantino, por citar tan sólo dos ejemplos de la amplia novelística de aventuras.

No menos importantes se nos antojan las salvaciones *in extremis*, en lo que se refiere a la presencia de elementos de la novela griega. Ya hemos citado la oportuna llegada de Sarpe a Ronda, justo cuando Oroncia va a ser devorada por dos leones, y la presencia providencial del Caballero del Fénix en el momento en que Roanisa va a ser violada por Anolino. Los dos casos cuadrarían a la perfección en una de las novelas que analizamos, y de su misma estirpe podemos encontrar varios en las obras del género. Uno de ellos aparece en el libro octavo de *Las etiópicas*; Cariclea es condenada a arder en una pira tras ser acusada de traición y, cuando parece inevitable su muerte, queda libre de las llamas por el poder mágico de un anillo que lleva puesto.

Sin duda no se trata de un material de primera mano, pero sí parece claro que entre las lecturas del joven Eugenio Martínez (según sus contemporáneos versado en la cultura clásica) pudieron ocupar algunos momentos de su ocio estas primitivas novelas de las más lejanas centurias de la era cristiana.

Por otro lado, algunos de los relatos que dan lugar a determinadas aventuras guardan una estrecha relación, en lo que a su trama argumental se refiere, con las historias que conforman las novelas cortesanas, a la manera italiana, que adquirirán una relevancia especial tras la publicación

---

<sup>65</sup> Al hablar de las convenciones del género de la novela griega, Emilio Crespo Güemes nos informa de que “las peripecias, en las que, por lo general, los dos amantes quedan separados hasta la feliz reunión final, debían consistir en naufragios, cautiverios, enfrentamientos con piratas o bandoleros, desvíos de la ruta, etc.” (“Introducción” a Heliodoro, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos, 1979, p. 21). *Id.* también, *supra*, la relación de la tempestad narrada por Martínez con Virgilio.

de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, pero que ya aparecían dispersas en medio de novelas extensas, desde los textos de la narrativa pastoril del siglo XVI. En este orden de cosas, cabe destacar los amores de Pigmenia y Palmacio, en el canto XXXI, cuyos momentos fundamentales configuran lo que podría haber sido una de estas novelitas a la italiana: dos jóvenes que se aman desde la infancia, la entrega del uno al otro y el matrimonio secreto (lo que conlleva, como es sabido, la palabra de casamiento por parte del hombre), el castigo de la joven por sus padres, el olvido de la amada a fuerza de ausencia y el encapricharse de otra mujer (caprichosa como él), por parte del amante, y, por último, un final desgraciado. La misma historia cervantina de Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda encuentra puntos de contacto con el esquema que acabamos de pergeñar.

Finalmente tenemos que referirnos, aunque sólo sea brevemente, a la huella de Garcilaso, perceptible en un puñado de pasajes de *La toledana discreta*, y que nos habla, una vez más, de la importancia fundamental de este poeta en toda la literatura de los Siglos de Oro. La cercanía de Martínez a Garcilaso, acrecentada tal vez por las simpatías que despertaría en aquél el paisanaje que les unía, se hace palpable en un par de ocasiones, en relación con descripciones del río Tajo que imitan momentos sublimes de la égloga III. El primer recuerdo garcilasiano lo tenemos en el canto III del poema de Martínez, cuando Sacridea narra en la corte del rey Antero las vicisitudes de su vida. Cuenta la doncella cómo su padre, Andayro, llega caminando

“al lugar donde Tajo caudaloso  
con lento passo y curso se movía  
con las guijas jugando en son gustoso,  
por más se solazar torció la vía  
gran trecho de su campo victorioso,  
emboscándose alegre en la espesura,  
gozando de las flores y verdura.”

(Canto III, vv. 346-352)

Tomadas de aquí y de allá hay construcciones, palabras e imágenes que ya nos ofreció Garcilaso en su égloga III. Como la lentitud del caminar del Tajo a su paso por Toledo (“con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba...”, vv. 65-66)<sup>66</sup>, o el susurro

---

<sup>66</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1988<sup>6</sup>, p. 195. Todas las citas de Garcilaso, en adelante, se ajustarán a esta edición.

agradable de las aguas en aquel lugar: “el agua baña el prado con sonido / alegrando la hierba y el oído” (vv. 63-64, p. 195). Además, hay bimetraciones a la manera de Garcilaso, como “las flores y verdura” y alusiones al umbroso y placentero sitio en la expresión “emboscándose alegre en la espesura”, que recuerda el “de verdes sauces hay una espesura” del verso 58 de la égloga III. El paraje a la orilla del Tajo parece ser el mismo en ambos textos, confirmando así el ambiente placentero que dominaba en sus riberas. Martínez, sin duda conocedor del lugar que describe, fue también ávido lector de su paisano como queda demostrado hasta aquí. Sin embargo, aún hay otra referencia a la égloga III, mucho más clara si cabe, que encontramos en el canto XXII de nuestro poema. Allí, la maga Flavisa cuenta que uno de los ilustres antepasados del Caballero del Fénix

“llegó a aquella comarca deleytosa  
que Tajo, de oro lleno, riega y baña,  
haziéndola famosa en toda España.”

(Canto XXII, vv. 638-640)

Imposible no traer a la memoria la tela delicada que teje “la blanca Nise”, amante de su río, la cual sitúa su historia en Toledo:

“mostrando de su claro Tajo  
en su labor la celebrada gloria,  
la figuró en la parte dond’él baña  
la más felice tierra de la España.”

(Égloga III, vv. 197-200, p. 201)

La misma rima al final de la octava y el mismo tono en la descripción, aparte de la referencia a las arenas doradas del Tajo, tópico extendido desde la época clásica, que también maneja Garcilaso en más de una ocasión, como por ejemplo al hablar de las telas que tejen las ninfas, las cuales “eran hechas y tejidas / del oro qu’el felice Tajo envía” (égloga III, vv. 105-106, p. 197).

La sutil mención de Toledo a partir de la descripción del curso del río (acierto sublime de la poesía de Garcilaso) cobra aquí nueva vida en los versos que Martínez imita de aquél y deja constancia del amor que tanto uno como otro profesaban a la ciudad que les vio nacer.

La tercera huella de Garcilaso en *La toledana* se encuentra en el canto V y se centra en el apóstrofe a las fuerzas de la naturaleza, que entronca de alguna manera con la llamada de atención que les dirige Nemoroso en la égloga I: “Corrientes aguas puras, cristalinas”, cuyo eco

se me antoja presente en la exclamación de Sarpe:

“¡O claras aguas, fuentes abundosas  
que, con sonido blando y amoroso,  
entre las varias flores y las rosas  
lleváys el curso manso y deleytoso!”

(Canto V, vv. 113-116)

No es tan obvia como las anteriores, pero sí mantiene una semejanza considerable para que la tengamos en cuenta a la hora de hacer este somero repaso de las raíces garcilasianas de Martínez<sup>67</sup>.

### 3.6. Conclusiones: el género del poema

*La toledana discreta* ha bebido en varias fuentes, asimilando de este modo la gran diversidad de la literatura contemporánea. Sin duda, a la hora de clasificar la obra, hemos de aludir a su forma evidente de poema épico e incluso a su vocación como tal: ya hemos estudiado arriba los puntos de contacto que tiene con el resto de las obras del género. También es indiscutible que temáticamente (e incluso, como se verá, estructuralmente) entronca con la ya decadente tradición de los libros de caballerías, el otro filón literario de la decimosexta centuria. Eugenio Martínez compone un poema épico crepuscular que es, a la vez, un libro de caballerías en verso también crepuscular. En él, todos los tópicos del género, ya desgastados, se repiten hasta la saciedad, ensartados en un sinfín de aventuras y situaciones que nunca encuentran su desenlace, a la espera de una segunda parte que no llegará a materializarse. Hasta en esto el poema de Martínez acusa el peso de la tradición caballeresca.

Se ha visto también cómo nuestro autor refunde a veces materiales procedentes de distintas fuentes, como es el caso de los padecimientos de Brisalda en la Cueva del Amor (mitad de la historia de Lidia en el *Furioso* y mitad de la de Artidea y Artidón en el *Espejo*, amén de la resolución propuesta por Martínez a partir de las ordalias célebres, como la del arco de los leales amadores del *Amadís*). O el naufragio, tan propio de la novela griega y, a la vez, de procedencia tan claramente virgiliana. O los episodios de corte mitológico (la ninfa Doxa y Venus, Orisbo y Lirtea), que no desdeñan en absoluto el encanto de lo maravilloso visto desde dos perspectivas dispares, como la propia mitología y el mundo de los caballeros andantes. O la mezcla de

---

<sup>67</sup> Más adelante (capítulo 6.1) se insistirá en la presencia de Garcilaso de la Vega en *La toledana discreta*.

elementos pseudohistóricos con la realidad geográfica y con la ficción literaria. O tantos otros episodios que denotan a primera vista el carácter ecléctico del poema y su intención de recrear una realidad fantástica (sólo a veces verosímil), que le permita entroncar, a través de su cobertura de poema épico, con un mínimo atisbo de historicidad que dé sustento a sus pretensiones de narrar la refundación de Toledo.

En cualquier caso (y a pesar de la fusión de todos estos elementos, hasta cierto punto dispares), el poema objeto de nuestro estudio cuadra mucho mejor entre los libros de caballerías que entre los poemas épicos, pues incluso hemos visto cómo una gran parte de las conexiones del libro con la épica grecolatina son comunes al *Espejo de príncipes y caballeros*, más cercano por el origen de sus personajes y por el escenario fundamental de la acción a la materia de Troya que a la literatura artúrica. En esto último, *La toledana discreta* se ciñe a los mismos planteamientos, a pesar de que, como se vio, no es difícil tampoco encontrar conexiones con la materia de Bretaña, muchas de ellas adquiridas a través de la lectura de libros de caballerías contemporáneos y de la mezcla temática que suponía también el *Orlando furioso*, otro de los textos que sustentan el poema de Martínez.

Libro de caballerías en verso que pretende ennoblecer la materia que es objeto de su esencia (el viejo *nobilitare* del canon de Ferrara<sup>68</sup>), para lo cual se sirve de la forma del poema épico, utilizada por sus contemporáneos para narrar hechos históricos (Ercilla, Rufo, Camões...), y del emparentamiento de sus héroes con los que lo fueron en Grecia y Roma muchos siglos atrás, tantos que su irrealidad se funde en una nebulosa con la antigüedad, convirtiéndoles en seres verosímiles a través de su grandeza mítica y literaria. Martínez cubre con esta capa las aventuras de sus personajes que, una vez conectados con tan ilustres precedentes, comienzan a errar por caminos y florestas, repitiendo las andanzas de toda la caterva de caballeros aventureros que llenaron con sus aventuras tantas páginas a lo largo del siglo XVI.

A grandes rasgos, podemos establecer un esquema de los distintos estratos que dan fuerza y sustento a *La toledana discreta*, con el cual pondremos punto final a este dilatado capítulo. Así, sobre la base de la materia de Troya y la materia de Bretaña crece nuestro poema, aceptando otros materiales no menos valiosos:

---

<sup>68</sup> Vid. Antonio Prieto, "Origen y transformación...", art. cit.

MATERIA DE TROYA	MATERIA DE BRETAÑA	ÉPICA CULTA DEL RENACIMIENTO
Homero: <i>Iliada</i> Virgilio: <i>Eneida</i>	Elementos dispersos de procedencia artúrica	Ludovico Ariosto: <i>Orlando furioso</i>
	Libros de caballerías castellanos del siglo XVI	Alonso de Ercilla: <i>La Araucana</i> Luis Barahona de Soto: <i>Las lágrimas de Angélica</i>
Diego Ortúñez de Calahorra: <i>Espejo de príncipes y cavalleros</i>		
Eugenio Martínez: <i>Genealogía de la toledana discreta</i>		



## 4. ASPECTOS ESTRUCTURALES

### 4.1. Introducción

El proyecto inicial de Eugenio Martínez sobrepasaba con creces el volumen que nos ha llegado, tal y como se desprende, sin ir más lejos, de la portada del libro, en la que figura bajo el título la advertencia “primera parte”. Se confirma este extremo con las palabras del propio autor en el “Prólogo al lector”, donde, tras hacer un resumen de las grandezas que atribuye a España, termina diciendo: “esto baste por aora para lo que toca a declarar el fin que esta obra lleva, pues *se verá en el discurso de sus partes (que serán quatro, que están ya acabadas)*, la verdad averiguada y llana de lo que digo”. De lo que he subrayado cabe deducir cuáles eran las pretensiones de Martínez, pero no tenemos constancia alguna de que esas partes (hasta un total de cuatro) fuesen escritas: al menos podemos afirmar que no fueron publicadas, ya fuera por la profesión religiosa del autor, ya por el poco éxito que debió de cosechar la primera parte, o ya, simplemente, porque no llegaron a escribirse jamás<sup>1</sup>. Esto último, a pesar de que Martínez dice “que están ya acabadas”, pues en la relación de sus escritos realizada por su contemporáneo Crisóstomo Henríquez sólo se habla del texto que ha llegado a nosotros: “*Discreta toletana, liber unus, quem ante conversionem scripserat*”<sup>2</sup>, entre otros sobre vidas de santos y asuntos varios.

Aunque no se trata de dilucidar lo que hay de verdad en la afirmación de que están completas las cuatro partes, no sirve precisamente de abono a la misma el cansancio que confiesa el autor antes de llegar a la mitad del texto, en el canto XIV, donde leemos: “obligúeme a tratar aquesta historia (...) / y diera por no averlo comenzado / quanto puedo sacar de averlo hecho...”

---

<sup>1</sup> No parece descartable, en este caso, el parecer de Menéndez Pelayo, quien afirma que Martínez no se atrevió “sin duda a imprimir la segunda [parte] por justo temor a la sátira de Cervantes” (*Orígenes de la novela, op. cit.*, vol. I, p. 445). De lo que no podemos dudar es de que, tras el *Quijote*, la decadencia del género caballeresco se convierte en desaparición, por lo que es muy probable que Martínez se sintiera aludido y decidiera dar carpetazo a su *Toledana discreta*.

<sup>2</sup> Crisóstomo Henríquez: *op. cit.*, p. 343. Con respecto al asunto de la existencia de las continuaciones que asegura Martínez tener ya escritas, cfr. el colofón del *Espejo de principes y cavalleros* de Diego Ortúñez de Calahorra, donde se lee: “La segunda parte está ya traducida, la qual no tardará en salir a luz”. Daniel Eisenberg, hablando sobre este tema, afirma que la fórmula empleada por Ortúñez “era convencional y no permite concluir que ya estaba escrito”. (“Introducción” a su edición de *Espejo de principes...*, ed. cit., p. XLI, n. 31).



(canto XIV, vv. 9, 17-18). Bien es verdad que luego escribe veinte cantos más, pero no menos cierto es que el relato va fluyendo sobre la marcha, como si no hubiera un plan establecido previamente, lo que hace difícil creer incluso que Martínez tenga claro adónde quiere ir a parar. Más adelante nos ocuparemos de este asunto.

Las palabras finales del poema dejan patente la intención de continuar, ya que en ellas se plantea brevemente el camino iniciado por los principales héroes, y se reconoce que “es fuerza la historia se reparta / en otra parte nueva y nueva carta” (canto XXXIV, vv. 663-664). Es más, tras estos últimos versos se puede leer: “fin de la primera parte”. Sin embargo, todo esto no pasa de ser la intención de Martínez, quizá no llevada a efecto, como sucede con tantos otros autores que prometen publicar continuaciones de sus libros y luego no llegan a hacerlo. Nada podemos afirmar a este respecto, ya que todos los argumentos que exponemos no pretenden ser concluyentes, sino tan sólo indicio de la posibilidad de que Eugenio Martínez escribiera nada más la primera parte.

Lo que sí resulta indiscutible es que el proyecto inicial de *La toledana discreta* se estructura en torno a una división cuatripartita que condiciona, obviamente, el relato incluido en el texto que nos ha llegado. Es decir, el poema que estudiamos es sólo una parte de un plan narrativo mucho mayor que, desgraciadamente, nos es desconocido, por lo que nos encontramos con una obra incompleta en el más amplio sentido de la palabra, ya que *La toledana discreta* no es una obra abierta a continuaciones como podría ser cualquiera de los libros de caballerías del siglo XVI, por poner un ejemplo, sino que estamos ante una obra que forma parte de un proyecto global que no conocemos, pero que la completaba (al menos en la mente de su autor), con lo cual, la totalidad de las acciones planteadas en el libro quedan cortadas irremediablemente, y sin solución, tras los ecos de las palabras finales del canto XXXIV, pues el poeta pensaba seguirlas en otra ocasión.

Así pues, es imprescindible partir de este primer problema a la hora de establecer la estructura del texto: está incompleto. Debemos trabajar desde esta dificultad cuyos rigores disminuyen si nos atenemos a un hecho esencial, y es que, a pesar de su carácter inconcluso, *La toledana discreta* encierra un buen número de acciones diversas que se construyen de forma muy parecida a los relatos caballerescos del siglo anterior, con lo que nos encontraremos con unos pilares elementales al hablar de la estructura del poema, vivo aunque no terminado.

Formalmente, el libro consta de treinta y cuatro cantos de extensión irregular (en torno a una media de seiscientos o setecientos versos por canto), que componen un total de veintitrés

mil ciento veinte versos, repartidos en dos mil ochocientas noventa octavas reales. No obstante, no es fácil establecer una división en partes temáticas de forma lineal, pues las aventuras que forman el texto se mezclan y se entrelazan de forma compleja, impidiendo discriminar unas de otras. Sí podemos, empero, indagar en las bases que sustentan el edificio narrativo de Martínez, a partir de unos bloques elementales sobre los que pivota la acción.

#### 4.2. La corte como marco estructural

Todo texto caballeresco que se precie ha de establecer sus aventuras en torno a una corte poderosa y rica, a la que acuden continuamente los caballeros para ganar fama y honra, y en la que se encuentra lo más selecto de la caballería aventurera. En la corte habrá, además, doncellas y damas de singular belleza, que servirán de cebo amoroso a los aguerridos hombres que a ella concurren. Y, por supuesto, la corte estará regida por un rey justo y valeroso, otrora gran guerrero, a cuyo amparo se acogen los que con él residen y que, al mismo tiempo, engrandecen las tierras con sus hechos de armas. Todos estos elementos, fundamentales desde el punto de vista estructural, están presentes en *La toledana discreta*, donde Martínez, imitando otras cortes literarias igualmente suntuosas, ubica la acción en Inglaterra (o Bretaña, que de ambas maneras es nombrada), bajo los auspicios del prudente rey Antero. La corte, con todos los ingredientes susodichos, es el núcleo central del que se generan las aventuras, pues el continuo ir y venir de caballeros y doncellas propicia un ambiente que alimenta el espíritu aventurero. Este aspecto lo podemos encontrar, con una mirada somera, en la gran mayoría de textos del género caballeresco; así, la “materia de Bretaña” sitúa sus relatos en torno a la corte del rey Arturo, o el *Amadis de Gaula* en torno a la del rey Lisuarte, por citar solamente dos ejemplos ilustres.

Martínez construye los cimientos de su poema, como ya se ha dicho, sobre la corte del rey Antero, y para ello plantea tres acciones básicas de las que después van a ir surgiendo los múltiples ramales de esta historia. Esas tres acciones son: la convocatoria de unas justas para dar estado a la hija del rey, Rosania; la presentación del esforzado Clarimante y la llegada a la corte de la princesa toledana Sacridea. De estas tres acciones partirán otras muchas que, en ocasiones, confluirán entre sí, ya que la finalidad del autor (establecer los orígenes y grandeza de la ciudad de Toledo y de toda España) necesita la cohesión entre las diferentes aventuras, aspecto este último que, a veces, parece escapársele a Martínez.

#### 4.2.1. Aventuras desgajadas de las justas

El primero de los enfoques narrativos, la convocatoria de las justas, es, por otro lado, un recurso habitual de los libros de caballerías, por el acopio de grandes guerreros que trae consigo. Al mismo tiempo, en nuestro poema, se convierte en uno de los filones básicos en la generación de acciones. De las justas se desglosan siete acciones directas y al menos otras cuatro tienen relación con ellas. Las aventuras de Sarpe, Carbopía, Corimbato, Risambo y Marpesia, Sergesto y Andronio, Brinaldo y Cauro, Palmireno y Macrideno, y algunos otros guerreros menos importantes se originan a partir de las justas. Sin embargo, esta proliferación de aventuras tiene un desarrollo desigual, de manera que, de todos los héroes que hemos citado, tan sólo Sarpe y Carbopía van a tener una continuidad (por otro lado irregular y no muy amplia) en el relato. Los demás, uno por uno, van siendo alejados de la acción por parte del autor, tras un tiempo más o menos breve de atención. El personaje menos afortunado será Corimbato, cuyas aventuras individuales se reducen al canto V. Algo mejor parado sale Risambo, quien, en compañía de su amada Marpesia, protagoniza amplias franjas de los cantos X, XII y XIII. De toda esta compañía efímera será el único de quien se acuerde Martínez en la recapitulación que hace en las últimas octavas del libro (“Risambo por Marpesia queda ansioso, / cuya ausencia y trabajos le enflaquecen”, canto XXXIV, vv. 653-654). Los otros seis caballeros, que hacen sus andanzas por parejas, se pondrán en camino en el canto IX y, tras cuatro cantos de ausencia, rematarán sus afanes en el canto XIV, momento en el que el autor los abandona en el Castillo Encantado de la maga Flavisa, y no vuelve a acordarse de ellos en el resto del poema.

Esta desigualdad en el tratamiento de las aventuras nos ofrece a las claras las dificultades de Eugenio Martínez para dar continuidad a tantos relatos distintos como proyecta, y la tendencia, cada vez más evidente y más marcada, a centrarse en los personajes que han de sustentar la maraña narrativa en la que nos movemos. Por otro lado, esta desigualdad supone, en cierto modo, la frustración del horizonte de expectativas del lector que, una vez que se empieza a familiarizar con un personaje determinado, observa cómo éste se le escamotea aplazando la culminación de sus andanzas y, en la mayoría de los casos, condenando dicha culminación al olvido más absoluto. Así, del puñado de aventureros que parten de la corte de Antero tras participar en las justas (exceptuando a los citados Sarpe y Carbopía, de los que nos ocuparemos inmediatamente), la gran mayoría termina llegando al misterioso y cambiante Castillo Encantado, en el que parecen llamados a alguna alta misión, sin haber tenido tiempo apenas de demostrar la fuerza de sus armas,

pero al menos no dejan hazañas sin concluir ni situaciones por solucionar. Los personajes restantes, Risambo y Marpesia, quedan separados por un naufragio tras una violenta tormenta en el mar, en el canto XIII, y termina el libro sin solucionar la cruel separación de estos dos leales amadores.

Casos distintos son los de Sarpe y Carbopía, a quienes Martínez concede el privilegio de un mayor protagonismo. Es más, en ambos casos se vuelve a acordar de ellos cuando han transcurrido gran cantidad de cantos en los que han estado sumidos en el olvido. Del primero de ellos, Sarpe, dejó sin terminar una aventura en el canto VII: el rescate de una doncella llevada contra su voluntad por un grupo de caballeros traidores. Esta historia quedará, no obstante, inconclusa, a pesar de que Sarpe reaparece, en una nueva vena aventurera, en el canto XXIV, siendo protagonista ocasional hasta el canto XXVII, momento en el que vuelve a caer en el olvido sin haber acabado su última aventura: el rescate de Oroncia en Ronda, cuando iba a ser entregada a los leones.

Carbopía, por su parte, libera a las gentes del malvado monstruo Buraco (cantos XIV, XV y XVIII) y reaparece en el XX y en el XXXIV, aunque en el sosiego del Castillo Encantado, y entregado a los brazos de la bella Claveliana, por la madre de ésta, la maga Flavisa. Aunque sus andanzas no alcanzan el desenlace final, el autor no nos deja sin conocer, en este caso, la conclusión de ningún lance importante.

Venimos hablando del Castillo Encantado, lugar en el que se dan cita todos los diestros caballeros que, en su día, participaron en las justas, y que forman parte de los descendientes de Héctor el troyano (veremos, en su momento, que la acción está mediatizada por la pertenencia a este bando o al de los sucesores del griego Aquiles; Clarimante y sus secuaces). Este Castillo Encantado, que parece estar en todas partes y en ninguna, es, sin duda, el segundo gran núcleo aglutinador, tras la corte del rey Antero; en él van siendo alojados los caballeros con el fin de esperar a que Flavisa (la maga que los protege) decida el momento idóneo de partir hacia España y recuperar el reino toledano. Se trata, pues, de un lugar de paso que, estructuralmente, le sirve al autor para detener la vorágine narrativa a la que él mismo se ha sometido con la ingente profusión de acciones que llega a acumular en los primeros cantos. Como la corte, es lugar de encuentros y, a la vez, de reposo, pero también de transición hacia otros ámbitos. De hecho, algunos caballeros abandonarán el castillo tras un periodo de tiempo, con lo que se prolongará la esperada marcha a España. Esta retardación, unida al hecho de que el poema no haya pasado

de la primera parte, provoca que el Castillo Encantado se convierta en punto final en lugar de punto y seguido, para la gran mayoría de caballeros que en él se alojan, así como para la propia maga Flavisa y su hermano Herodio. Más tarde veremos que sí hay algunos caballeros que, tras un paso más o menos prolongado por el castillo, logran seguir libres en pos de las aventuras, aunque éstas queden, igualmente, inconclusas, como el carácter transitorio de este núcleo estructural que es el Castillo Encantado.

Recapitulando, podríamos establecer un primer esquema del desarrollo estructural, respecto a las aventuras que se generan tras las justas:

CORTE DE ANTERO						
JUSTAS (I-IV)						
Sarpe	Carbopía	Corimbato	Risambo y Marpesia	Sergesto y Andronio	Brinaldo y Cauro	Palmireno y Macrideno
Demanda de la doncella (IV, V, VII)	Monstruo Buraco (V, XIV, XV, XVIII)	(V)	Amor. Naufragio y separación (IX, XII, XIII) Risambo solo	Búsqueda de aventuras (IX, XIV)	Aventura con encantamiento (IX, XIV)	Defensa de Labrisa ante Paíndro (IX, XIV)
CASTILLO ENCANTADO						
Ronda: defensa de Oroncia (XXIV, XXV, XXVI, XXVII)	En el Castillo Encantado: amores con Claveliana. Ataque del guardián encantado de Claveliana (XX, XXXIV)					

#### 4.2.2. Los hechos de Clarimante

La composición del segundo gran bloque estructural de *La toledana discreta* está basada en las aventuras del guerrero Clarimante, al que podemos considerar el principal antagonista del

poema, como líder de la facción descendiente de Aquiles y enfrentada a la de los descendientes de Héctor. La importancia de este personaje es tal que compone una línea narrativa independiente, con un peso fundamental en la construcción del relato. Y sin embargo, esta línea procede también de la corte.

El rey Antero, que había dado muerte en combate al padre de Clarimante, Martelio, convoca las justas para evitar entregar a su hija a aquél, único pretendiente en el reino. De ahí que, en cierto modo, la acción de gran parte del poema se genere a partir de la figura de Clarimante, el cual, tras participar en las justas con desigual éxito, inicia un itinerario heroico, después de un periodo de estancia en la Selva Encantada, donde es informado de su estirpe por una anciana. Martínez, atento a otros personajes y a otras hazañas, abandona en su retiro a Clarimante en el canto VI, y no vuelve a ocuparse de él hasta el XXI, a partir del cual reaparecerá y desaparecerá con cierta regularidad. No deja de ser extraño que el que se perfila como protagonista absoluto (a juzgar por los seis primeros cantos) caiga en el más completo olvido durante catorce cantos consecutivos, dando al lector una sensación de ausencia de rigor en la composición del poema. Es éste uno de los aspectos estructurales más dignos de atención, ya que no es normal que un personaje principal carezca de protagonismo directo en casi la mitad del texto. La práctica del entrelazamiento en los libros de caballerías (a la que luego prestaremos atención), si bien es un elemento estructural de primera magnitud, no es, por lo general, una fórmula para abandonar casi hasta el olvido a un personaje importante, y cuando esto ocurre es debido a la gran extensión de la obra<sup>3</sup>. En el caso de Martínez podemos acogernos a esta circunstancia, si tenemos en cuenta la magnitud de su proyecto, y entenderíamos así la prolongada ausencia de quien parecía llamado a ser protagonista, en medio de una sucesión de comparsas efímeros como los que hemos tratado en el epígrafe anterior. De este modo, en la construcción ideal del poema que tenía el autor, tendrían cabida estos lapsos prolongados, como elementos de retardación conducentes a acrecentar la intriga y a mantener la atención de los lectores. Una vez más se pone de manifiesto la dificultad que entraña un estudio estructural de un poema que, como *La toledana discreta*, es tan sólo una parte de un proyecto mayor. Quizá por eso, Eugenio Martínez vuelva tan tarde a rescatar a Clarimante: no tiene prisa, pues le quedan muchas octavas reales para llegar al final de

---

<sup>3</sup> Tal es el caso de una novela como el *Lanzarote en prosa* de la *Vulgata* artúrica (siglo XIII), cuya extrema duración permite al autor o autores dejar de lado a un personaje por largo tiempo, teniendo la certeza de que habrá ocasión de volver a él. Durante amplias franjas de la obra, *Lanzarote* está ausente de la acción principal (vid. *Historia de Lanzarote del Lago*, op. cit.).

la historia.

Así las cosas, Martínez retoma a su guerrero, como ya se dijo, en el canto XXI, y le lleva a las guerras de Arbistes en el Peloponeso, dando a todas sus hazañas un carácter de aprendizaje y de preparación, en tierras lejanas, para su vuelta a Bretaña, donde ha de seguir su pretensión al trono y a la mano de Rosania. Y es justamente al iniciar su camino de vuelta, cuando el autor decide detenerse y dejar la narración para la segunda parte. Clarimante no podrá, por tanto, ejercitar en Inglaterra los hechos de guerra para los que se ha preparado en el Peloponeso.

La línea estructural de Clarimante, truncada y bastante independiente, alcanza su punto climático al final del libro, lo que confirma, una vez más, la intención de Martínez de seguir escribiendo. Así, como ocurrió con los congregados en el Castillo Encantado (que quedaron allí a la espera de la continuación), del mismo modo sucede con Clarimante, a quien dejamos embarcado, surcando los procelosos océanos, de vuelta a su patria, Inglaterra. Esquemáticamente, este segundo núcleo estructural quedaría como sigue:

1. Corte del rey Antero. Pretensiones de Clarimante: el trono y Rosania.
2. Justas.
3. Clarimante en la Selva Encantada.  
(I-VI).
4. Vacío narrativo (VII-XX).
5. Combate con Sebarcio (XXI).
6. Guerras de Arbistes en el Peloponeso (XXII, XXIII, XXIV, XXV).
7. Juegos Olímpicos y retorno a Inglaterra (XXXIV).

#### 4.2.3. La princesa toledana Sacridea llega a la corte

En el polo opuesto a Clarimante se situará la tercera línea estructural básica del poema, con base igualmente en la corte del rey Antero, y con la intención de convertirse en la historia principal, ya que en ella se nos presenta a Sacridea, “la toledana discreta” a juzgar por el relato de su vida y por el desarrollo posterior de los acontecimientos en la obra.

Lo primero destacable en este tercer elemento estructural es que no se genera en las justas sino que, por el contrario, interrumpe el desarrollo de éstas, introduciendo nuevos personajes y nuevos caminos para la aventura. El motivo de la llegada de una dama a una corte poderosa en demanda de ayuda es de los más usuales en la tradición caballeresca, y ha servido para llenar

muchas páginas en los libros del género. En la propia obra que nos ocupa tendremos ocasión de encontrarnos con otras dos doncellas desvalidas que piden el auxilio del fuerte brazo de algún gran caballero. La doncella que entra en la corte rompe siempre la tranquilidad o la monotonía que en ella reina, y despierta la atención del lector, que encuentra, en el misterio de la llegada, la posible aparición de nuevos alicientes para la lectura, así como la presencia de aventuras inesperadas que, generalmente, alteran en gran medida el sosiego de la corte. Por otro lado, la demanda de ayuda está motivada por un aspecto que ya se destacó arriba; todas las cortes literarias están bien provistas de caballeros esforzados, algunos de ellos invencibles, con lo que esta abundancia atrae fácilmente a las débiles doncellas necesitadas de ayuda.

En las novelas de la “materia de Bretaña”, a las que Martínez debe más de un motivo (aunque, tal vez, en alguna ocasión éste le venga por la vía de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI), encontramos muchos casos de llegadas de doncellas demandantes a la corte del rey Arturo. Algunas solicitan ayuda en su propio nombre y otras en nombre de otra persona, por lo general otra doncella, sin faltar las que incitan a los caballeros a la aventura. Una mezcla de estos dos últimos casos encontramos en *El cuento del Grial*, de Chrétien de Troyes: “grandes fiestas hicieron toda aquella noche, y lo mismo el día siguiente, hasta el tercero, cuando vieron llegar a una doncella montada en una mula leonada y que llevaba en la mano derecha una zurriaga”<sup>4</sup>. Con ella plantea Chrétien la misteriosa búsqueda de la Espada del Extraño Tahalí.

En otra ocasión, la doncella rompe la tranquilidad de los días de fiesta, por Pentecostés, en la corte del rey Arturo: “sucedió que mientras el rey estaba distraído, vieron venir errante a una doncella completamente sola, muy hermosa y muy bien ataviada”<sup>5</sup>. La doncella, que solicita la protección de un caballero de la mesnada de Arturo, provocará luego la acción principal que moverá todo el relato.

No faltan ejemplos de esta fórmula de dinamizar la acción en el *Amadís*, de donde hemos extraído lo que sigue: “Con tal compañía estando el rey Lisuarte en tanto placer como oídes, queriendo ya la fortuna començar su obra con que aquella gran fiesta en turbación puesta fuesse, entró por la puerta de palacio una donzella asaz hermosa cubierta de duelo, y hincando los inojos ante el rey, le dixo: -Señor, todos han placer sino yo sola, que he cuita y tristeza, y la no puedo

---

<sup>4</sup> *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, prólogo y traducción de Martín de Riquer e Isabel de Riquer, Madrid, Editorial Siruela, 1989, p. 91.

<sup>5</sup> *El cementerio peligroso*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Editorial Siruela, 1984, p. 3.



perder sino por vos” (p. 545). En nota a pie de página, Cacho Blecua afirma que: “...los héroes no tienen ningún descanso y casi siempre en las novelas artúricas y posteriores hay una doncella que llega a la corte para sacar a los caballeros de su reposo y de su inercia. El tema se repite desde la doncella del *Roman du Graal* de Chrétien de Troyes, hasta la implacable Brunet de Jean-Paul Sartre en *L'âge de raison*”<sup>6</sup>.

*La toledana discreta* nos ofrece, en el caso de Sacridea, un motivo estructural similar a los que hemos aportado, incitando a los caballeros a hacerse cargo de su causa e impidiéndoles disfrutar del entretenimiento de las justas. No se turba aquí la tranquilidad de la corte, sino que se rompe la celebración de aquéllas, en pleno combate entre Sarpe y Clarimante:

Sintióse, estando en esto, un gran rüydo,  
y fue que por la hermosa plaça entraron  
quatro hombres con la barba larga y cana...

(Canto III, vv. 117-119)

Así se inicia la descripción de la larga corte de acompañantes de Sacridea quien, a diferencia de las doncellas antes citadas, no viene sola, sino con un gran séquito que da idea de su poderío. Tras la morosa relación de todo el cortejo, Martínez nos presenta por fin a la demandante:

Un trono, por la mano de Taumantes  
(mago de singular sabiduría),  
puesto está, donde viene una donzella  
que tiene la beldad invidia de ella.

(Canto III, vv. 173-176)

A pesar de las diferencias en la presentación con respecto a los ejemplos anteriores, el valor estructural queda incólume, pues la llegada de Sacridea modificará en parte la acción de los caballeros, algunos de los cuales abandonarán las justas para ayudar a la princesa o movidos por nuevas inquietudes.

Sea como fuere, la entrada de Sacridea y su séquito tiene la finalidad de darnos a conocer el otro lado de la aventura, relacionado con los descendientes de Héctor y enfrentado al hilo narrativo protagonizado por Clarimante. Sacridea no es la principal oponente al valeroso heredero de Aquiles, pero sí es el motivo básico sobre el que se sustentan quienes están llamados a las

---

<sup>6</sup> *Amadis*, ed. cit. p. 547, nota 5.

armas, en tanto en cuanto ella representa una de las ramas de la monarquía toledana (o tolietrana, como es llamada en el poema), con la cual entrarán en contacto otros personajes que apoyarán así la importancia estructural de este bloque de aventuras.

Dijimos ya que la corte atrae a los que quieren ejercitar la guerra, y acabamos de exponer cómo la llegada de doncellas aporta nuevos filones narrativos. Del mismo modo, los caballeros aventureros toman a menudo el camino de las grandes cortes para demostrar en ellas sus habilidades con las armas y para lograr fama, sin la cual difícilmente se sustenta la caballería. De esta forma introduce Martínez las otras ramas esenciales del tronco toledano (y, por tanto, seguidoras de Héctor el troyano), que confluyen con la historia narrada por la princesa Sacridea: se trata de la llegada del Caballero del Fénix y, posteriormente, de un caballero desconocido que resulta ser, en realidad, una doncella guerrera, Roanisa, procedente, como el del Fénix, de Persia. Con estos personajes construye Martínez un triángulo amoroso cuyos vértices son: Sacridea, el Caballero del Fénix y Roanisa. El valor estructural es importante, pues este triángulo, al deshacerse, dejará al descubierto gran parte de la genealogía de Sacridea, que da título al poema, y por otro lado, facilitará la convivencia entre las dos mujeres del citado triángulo, ambas amadas por el del Fénix, cuando quede aclarado que éste y Sacridea son hermanos.

Nos encontramos, pues, con dos grandes bloques narrativos, desmigajados en muy diversos personajes, que podemos limitar a la oposición entre los descendientes de Aquiles, encabezados por Clarimante, y los descendientes de Héctor, encabezados por el Caballero del Fénix. Ambos bandos se dan cita en la corte del rey Antero y se enfrentan, a veces, en hechos de armas que, por lo general, no tienen una solución clara. Este sería el esqueleto esencial sobre el que Eugenio Martínez edifica su selva de aventuras, incompleta y limitada a la primera parte. El esquema podría construirse así:

CLARIMANTE	CABALLERO DEL FÉNIX
Sus propias aventuras	Sus propias aventuras y las de Roanisa
Aventuras de otros caballeros de su bando que permanecen en la corte de Antero	Aventuras de otros caballeros de su bando que se terminan reuniendo en el Castillo Encantado
Causa de Rosania. Consecución del trono de Bretaña	Causa de Sacridea. Recuperación del trono de Tolietro

El esquema simplifica la complicación formal del poema, pero nos ofrece, también, un dato curioso: los bandos que Martínez hace opuestos tienen, en realidad, fines distintos y excluyentes, para cuya consecución no es preciso hacer la guerra entre sí. De nuevo le flaquea la construcción a nuestro autor, que escribe su obra dilatando al máximo la obtención de los deseos de ambos bandos, por medio de la inclusión de infinitas aventuras y escaramuzas que, curiosamente, rara vez los enfrentan.

La huella de la *Iliada* parece, así, la única explicación del enfrentamiento al que Martínez somete a los dos bandos; el resurgir de viejas rencillas que antaño llevaron a sus antepasados a la guerra. Con ello enlaza su poema con la tradición clásica, con la “materia de Troya”, y logra un efecto narrativo que puede serle útil en sus intenciones: la retardación, que le permite prolongar la acción casi hasta el infinito. De hecho, como ya se ha señalado, los acontecimientos no llegan a producir una solución a las aventuras iniciadas. Las intenciones de Martínez desbordan los límites estructurales que venimos estableciendo.

#### 4.2.4. Otras líneas estructurales

Ya hemos contado cómo las llegadas a la corte del Caballero del Fénix y de Roanisa establecen una conexión estructural con la línea trazada por las aventuras de Sacridea. Sin embargo, desde el punto de vista de la construcción del relato, son ajenas a la base fundamental de las justas; constituyen así nuevas líneas estructurales que, en este caso, tienen su razón de ser en su relación con otras historias previas y con la que podríamos llamar (no sin cierto riesgo) trama principal del poema: la susodicha causa de Sacridea.

Pero Martínez no se conforma con el caos narrativo que tiene planteado con las dos acciones opuestas a las que nos venimos refiriendo, e introduce esporádicamente otras para diversificar aún más el relato y producir una mayor confusión y una más marcada tendencia a la prolongación infinita del poema. Sin embargo, la fórmula que maneja es ya antigua y procede, una vez más, de la narración caballeresca desde sus más lejanos orígenes en el medievo francés. Se trata, de nuevo, de llevar a la corte a demandantes de ayuda, como es el caso de la hermosa Laurisa, quien pide la intervención de algún heroico caballero, que la libre de las pretensiones del gigante Brumoldo, que quiere casarse con ella y hacerse señor de sus tierras; y, más tarde, de la princesa Montisa de Hibernia, también solicitante de guerreros que atiendan su causa. Las dos

acciones rompen no la linealidad (que no existe en este texto), sino el desarrollo alternativo de las distintas acciones sembradas por el poema. Y aún así, la demanda de Laurisa tendrá una mayor importancia, al convertirse en una causa defendida por Solino, que desembocará en la guerra de Brama (cantos XVIII y XIX), elemento estructural de primer orden en el que tendrán ocasión de probar sus armas, por separado, el Caballero del Fénix y su amada, la doncella guerrera Roanisa. En la guerra de Brama, los amantes se encuentran, e incluso ella le ayuda a él en un trance peligroso, pero no se reconocen; la anagnórisis se reserva para después, aunque el episodio de Brama será crucial en su desarrollo. De este modo, vuelve a producirse la confluencia de aventuras, con lo que el lector sigue atento al avance de la acción, pues observa que lo que parecía ajeno entra en contacto con uno de los hilos que, a esas alturas del texto, se ha configurado ya como uno de los sustentos del libro: las aventuras del Caballero del Fénix, más tarde unidas a la causa de Sacridea.

La otra demanda, la de Montisa, no tiene más valor estructural que el de dotar de vida a la corte de Antero, que ha quedado bastante diezmada con la partida de muchos caballeros en pos de la aventura. Martínez demuestra así que no se ha olvidado del rey y, de paso, sigue otorgando a la corte el peso argumental que debe tener, según todas las leyes del género caballeresco.

Por último, ligadas al bloque narrativo de Clarimante, se encuentran las otras acciones que se plantean en el poema: de un lado, el movimiento de los partidarios de aquél, aún presentes en la corte y vigilantes de que se respeten los derechos de su líder, en lo tocante a la pretensión de Rosania y del reino (cantos VIII, XXII y XXXII); y de otro, la entrada en la corte de Sebarcio, caballero mauritano derrotado por Clarimante, que se presenta ante el rey para narrar las proezas de aquél, en la más pura línea de los libros de caballerías, donde todo caballero derrotado en combate singular está obligado a ir a la corte o a donde le envíe quien le ha vencido. Esta práctica, tan extendida en todo el género, persigue, más que la humillación del vencido, el engrandecimiento del vencedor, que va cobrando así fama ante el rey o ante su dama, los cuales siempre agradecen estas muestras de sumisión tanto de uno como de otro: del vencido porque se reconoce como tal, y del vencedor porque ofrece sus triunfos a quien considera superior. Constituye esto un elemento estructural primordial, pues sirve para que el héroe se vaya haciendo conocido allí donde más importa serlo. Hasta tal punto es importante como elemento estructural y característico de los libros de caballerías, que Cervantes no lo olvidó nunca en el *Quijote*, el cual, como caricatura de un género, precisa la puesta en escena de los rasgos más caracterizadores

del mismo. Así, don Quijote envía al vizcaíno a postrarse ante Dulcinea (I, 9) y lo mismo pretende que haga el Caballero del Bosque (II, 14). Martínez, con este episodio (canto XXIV), quiere contribuir al engrandecimiento de la figura de Clarimante, y demostrar, en la corte de Antero, que sigue viva su pretensión. Estructuralmente tiene la finalidad de mantener la intriga en torno al hecho que motivó las justas.

Ha quedado demostrado que el núcleo aglutinador de la acción es la corte: a ella llegan aventureros y de ella parten otros en busca de aventuras y, aunque la mayor parte del poema transcurre lejos, la corte está presente en el hecho mismo de su protagonismo como origen de la acción, a pesar de que los combates singulares y las andanzas heroicas de los caballeros se lleven a cabo fuera de ella. Es, como hemos dicho, núcleo aglutinador, pero no escenario preponderante. Este último privilegio se reserva a los caminos, bosques, florestas, ríos, lagos y otros parajes difusos que pueblan el poema y los libros de caballerías. Sin embargo, la corte permite, con su valor nuclear, que el autor enlace con la tradición caballeresca más clásica en lo que se refiere al esquema estructural previo.

#### 4.3. Técnicas estructurales

Para moverse con fluidez en el entramado narrativo de Eugenio Martínez será preciso tener presentes las técnicas de las que éste se vale para dar consistencia al relato. Se trata de un conjunto de procedimientos que cohesionan las distintas perspectivas y enlazan las aventuras más dispares, siguiendo en todo las técnicas estructurales que se han venido usando desde siempre en la literatura narrativa. Trazaremos un análisis pormenorizado de estos elementos y su uso en *La toledana discreta*

##### 4.3.1. El autor como traductor

A la hora de enmarcar su historia y darle categoría de relato auténtico, Martínez echa mano de uno de los tópicos más usados en el género caballeresco: el recurso de la autoría de un sabio antiguo y el reconocimiento de que él no es más que un traductor o un transcriptor de la historia que leemos. De este modo, el poema (como ya se ha dicho, híbrido procedente de diversos géneros y estilos) entronca claramente con los libros de caballerías, que habían invadido las prensas en el siglo XVI y habían hecho las delicias de un gran número de lectores.

Martínez atribuye el relato original a un tal Lemante, del que habla ya en el prólogo, y al

que relaciona con Beroso Caldeo, considerado por algunos cronistas del Renacimiento como el historiador de los más lejanos (y muy probablemente fantásticos) reyes de España, tras la llegada de Túbal<sup>7</sup>. Según Martínez, “Lemante, el autor que sigo, fue contemporáneo de Beroso Chaldeo, que ellos se citan y aun dize Lemante averle conocido. Escribió las cosas de los syrios y chaldeos, y tiénelos por españoles; y, aunque añado yo algo a sus escritos, no es lo sustancial de la obra, sino algunos adornos importantes a la misma obra, sin alterar lo esencial de ella”. Como vemos, nuestro autor reconoce su deuda con Lemante, al que, según cuenta, transcribe, retocándole algo el estilo. Añadiríamos que es algo más que el estilo lo que retoca Martínez, ateniéndonos a su propia propuesta, ya que el empleo de la octava real o la continua cita de figuras y divinidades de la mitología griega se nos antojan rasgos claramente anacrónicos o, al menos, abiertamente alejados de la realidad religiosa de la Mesopotamia del siglo III a. de C., en la que debería haber vivido Lemante si hubiera existido realmente. La actitud de Martínez es, pues, la de otros tantos autores anteriores, que se dicen meros traductores de antiquísimos códices, en cuyos senos se ocultan las grandes verdades que relata la historia<sup>8</sup>.

Sin embargo nuestro autor argumenta la existencia de Lemante con citas de autores más o menos graves, con lo que le hace más verosímil. Arriba vimos cómo, según Martínez, Beroso Caldeo y Lemante “se citan” y, más adelante se nos dice que “San Fulgencio, en su *Chronologia*, haze mención de cierto libro que truxeron a España los godos, que contenía cosas muy particulares de sucessos futuros, y pérdida de estos reynos, de la fundación de ellos y de cosas notables, y dize llamarse *Elimante*, de que haze mención El Tostado en sus *Morales*...”. Todo este

---

<sup>7</sup> “...el que más particularmente escribe la venida de Túbal a España, y los reyes que en el señorío della sucedieron, es el Beroso, antiguo escriptor caldeo...” (Pedro de Alcocer: *Historia o descripción de la Imperial cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554, fol. IIIvto.). Beroso fue sacerdote de Belo, en Babilonia, además de historiador y astrónomo. Vivió en el siglo III a. de C., durante el reinado de Antíoco Soter. En su obra *Babyloniaca* narra la historia de su país desde sus orígenes.

<sup>8</sup> Cfr.: “En efecto, en muchos de ellos [libros de caballerías] es frecuente que los autores finjan que los traducen de otra lengua o que han hallado el original en condiciones misteriosas. Así, el *Cirongilio de Tracia* se presenta como traducido de un original que ‘escribió Novarco y Promusis en latín’; el *Belianis de Grecia* se dice ‘sacado de lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón’; el texto de *Las sergas de Esplandián*, continuación del *Amadis*, ‘por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra, en una ermita, cerca de Constantinopla, fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que, con mucho trabajo se pudo leer por aquéllos que la lengua sabían’. Se podrían multiplicar los ejemplos de este recurso, destinado a interesar al lector e intrigarlo con lo exótico y raro”. (Martín de Riquer: *Aproximación al Quijote*, op. cit., p. 66). Vid., también, María del Carmen Marín Pina, “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, 2 vols., Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. I, pp. 541-548.

acopio de citas eruditas (con muchos visos de ser falsas), que remiten, además, a escritores cristianos, contribuyen a hacer creíble la intervención de Lemante, al tiempo que ponen los hechos a una altura considerable, pues no se entiende que tan rectos varones escriban sobre historias ficticias y nos hagan creer que son reales. Para más certificación, Martínez añade que el citado libro llamado *Elimante* es “este mismo el que, entre otros antiquísimos manuscritos, llegaron a mi poder; que cuando sola su antigüedad esté por medio, es bastante para darse autoridad a toda mi obra”. El autor, pues, no habla de oídas ni por lecturas anteriores; afirma que tiene ante sí el manuscrito auténtico de Lemante (a juzgar por los datos de su “contemporáneo” Beroso Caldeo, con diecinueve siglos de antigüedad), por lo que la autoridad de su obra adquiere un mayor grado. Como vemos, esta historia del manuscrito antiquísimo tiene todas las trazas de ser una invención, un recurso del autor para dar autenticidad a su libro y para provocar la intriga del lector, tal como hicieron antes tantos autores de libros de caballerías.

El edificio de verosimilitud que construye Martínez con la cita de autoridades tan notables se viene abajo en el párrafo siguiente del prólogo, cuando alude a la maga Flavisa (personaje fundamental del poema) y la relaciona directamente con la leyenda toledana de *La cueva de Hércules*<sup>9</sup>, cuyo contenido da por auténtico desde el momento que se refiere a ella en medio de toda la argumentación anterior. Quizá sea esta la clave para afirmar la falsedad de la existencia de Lemante o, al menos, de la historia que se le atribuye, en la que se mezclan personajes de ficción como la maga Flavisa, leyendas y hechos más o menos cercanos a la realidad. A todo esto añadiremos que no hemos encontrado ninguna constancia de la existencia del tal Lemante ni de su relación con Beroso.

Si recapitulamos los datos hasta ahora aportados, llegaremos a la conclusión de que Eugenio Martínez emplea en su libro el recurso de atribuir la historia que cuenta a un autor antiguo, reservándose él el papel secundario de transcriptor de la misma. Estructuralmente es fundamental, ya que nos aporta una narración supuestamente basada en otra y le da al texto un valor ‘histórico’. Sobre el entramado estructural de Martínez se sustenta, según esto, el texto antiguo de Lemante, con lo que aquél adquiere un cómodo papel de traductor que, en principio, no le implica, y que posibilita al lector una lectura en los límites de lo real y lo ficticio.

Para terminar, será curioso decir que Lemante, cuya importancia debería ser crucial, si bien es citado con cierta profusión al principio, desaparece del texto tras su presencia en el verso

---

<sup>9</sup> Vid. nota 50 del Prólogo al lector.

nueve del canto XXIII. ¿Deja ya de ser la fuente de Martínez? ¿O se ha cansado ya nuestro autor de fingir que copia? ¿Por qué no vuelve a citarse a Lemante desde poco más de la mitad del poema? Quizá la respuesta a éstas y a otras cuestiones sea la misma: Lemante es tan sólo un recurso del que Martínez termina olvidándose en medio del caos narrativo de su obra.

#### 4.3.2. Linealidad y entrelazamiento

*La toledana discreta* comienza a la manera tradicional, situando la acción y presentando a los personajes: “En la antigua Bretaña o Inglaterra (...), hubo un famoso rey...” (canto I, vv. 41-43), y continúa su desarrollo lineal durante los tres primeros cantos, con la excepción de un ‘flashback’ en el que se narra la concepción de Clarimante, y que abarca los versos 77 a 144 del primer canto. Después, los hechos son narrados con fluidez y sin alterar la linealidad: necesidad de casar a la princesa Rosania (I, vv. 185-400); convocatoria de las justas y llegada de los caballeros (I, vv. 401-664); comienzo de las justas y primeros hechos de armas (II, vv. 21-360); el amor se instala entre los guerreros y las doncellas tras la comida (II, vv. 361-448); prosiguen los combates (II, vv. 449-640; III, vv. 9-116); llegada de Sacridea y relato de sus tribulaciones (III, vv. 117-616; IV, vv. 33-176). En este punto, Martínez abandona la corte del rey Antero en pos de Sarpe y Clarimante, cuyo combate acabó sin solución y con la marcha de ambos. Termina, con este giro en el relato, la linealidad del mismo, nunca más recuperada por el autor, que comienza desde aquí un esquema narrativo basado en el entrelazamiento, técnica empleada desde muy antiguo en los textos caballerescos<sup>10</sup>. La estructura basada en este encadenamiento de aventuras pasó a los libros de caballerías del siglo XVI, de los que es un ejemplo fundamental el *Amadís de Gaula*, donde el entrelazamiento es la base de la sucesión de aventuras, y nos lleva de unos personajes a otros, creando un entramado de acciones que, en su alternancia, ofrecen un relato múltiple y diverso del que se podrían sacar varios, en función de ese ir y venir que Montalvo imita de la “materia de Bretaña”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Así, en el *Lanzarote del Lago* en prosa, de la *Vulgata* artúrica, en el primer cuarto del siglo XIII. Carlos Alvar plantea la existencia de ese esquema narrativo: “muchos de ellos [de los personajes] no son más que presencias momentáneas, pero son muy numerosos los que aparecen y reaparecen cuando sus huellas y sus recuerdos ya se habían borrado, estableciéndose de este modo un complejo trenzado de aventuras y situaciones, que confieren a la obra una estructura muy característica, difícilmente divisible”. (Carlos Alvar, ‘Introducción’ a *Historia de Lanzarote del Lago*, op. cit., p. 11).

<sup>11</sup> Vid. Juan Manuel Cacho Bleuca. “El entrelazamiento en el *Amadís* y en *Las Sergas de Esplandián*, en *Studia Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, I, pp. 235-271.



El recurso técnico del entrelazamiento produce generalmente una prolongación de los desarrollos de las acciones, en busca de un desenlace que tarda en llegar y que, en *La toledana discreta*, rara vez llega. Con ello, lo que nos encontramos es un ensartado de aventuras diversas que no avanzan hacia ningún fin, y que se van hilvanando por el mero hecho de recrearse en el relato de las mismas. Algo de esto detecta Armando Durán en los libros de caballerías, en los que “la multiplicidad de los episodios, las monótonas repeticiones y el carácter casi siempre independiente de todos ellos, sumados ahora al hecho de que la acción nunca avanza en realidad hacia ningún auténtico desenlace, determinan la irremediable pérdida de la unidad y de la *futuridad*”<sup>12</sup>. De este modo, el entrelazamiento tiene la finalidad de multiplicar las acciones y de ir sumando éstas de manera casi gratuita, ya que, como venimos diciendo, el poema no sólo no tiene un final, sino que va dando bandazos de unas aventuras a otras sin una meta conocida por el lector. Se nos habla de las justas para casar a Rosania o de la reunión de caballeros en el Castillo Encantado para partir hacia Toledo, pero ambos planteamientos se revelan inconsistentes desde el momento en que se pierden en la maraña múltiple que trae consigo el entrelazamiento: cuando parece que el autor se va centrando en alguno de los temas en apariencia principales, un nuevo quiebro separa al lector de su resolución<sup>13</sup>.

Martínez, pues, usa el entrelazamiento en los términos que señala Durán para los libros de caballerías del siglo XVI, lo cual nos permite aludir también al hecho de que los episodios así entrelazados son, muchas veces, independientes unos de otros, y no dan sensación de buscar un desenlace: no hay entre ellos, casi nunca, una relación de causalidad, lo que, en palabras de Durán, facilita aún más el uso del entrelazamiento, ya que “la presencia de una relación causal entre los episodios de una novela es inversamente proporcional al empleo del *entrelacement*”<sup>14</sup>.

En *La toledana discreta*, el entrelazamiento será, por tanto, una pieza fundamental, utilizada por Martínez para poder atender a todas las historias que ha planteado, y para prolongar, sin límite, el poema. Estará presente desde el canto IV hasta el final.

Son diversas las maneras de manifestarse el entrelazamiento en nuestro texto y, de ellas,

---

<sup>12</sup> Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 120.

<sup>13</sup> Este sistema de ensartado caótico contrasta con el que predomina en el *Amadís*, donde “la contigüidad de unas aventuras de diversos personajes, en muchos casos, no se produce por casualidad e implica una estructura narrativa muy meditada”. (J. M. Cacho Blecua, “El entrelazamiento...”, *op. cit.*, pp. 249-250.)

<sup>14</sup> Armando Durán, *op. cit.*, p. 139.

quizá la más relevante para la intriga es la que consiste en interrumpir la narración en un momento climático, frustrando así las expectativas del lector, a quien Martínez deja sin conocer el desenlace de varias acciones o lo posterga para otro momento. Así, en el canto XII, donde Brisalda, que arde en un fuego intenso en la Cueva del Amor, se dispone a explicar a Roanisa el porqué de tan cruel castigo como sufre:

“Pero, por que me des crédito entero,  
escucha cómo vine al mal presente,  
que no es vana ficción, mas verdadero  
caso, como se ve en mi llama ardiente’.  
Quédense agora aquí, porque el guerrero  
y lastimado joven no consiente,  
ya que de su señora el mal le aquexe,  
que mi pluma también solo le dexe.”

(Canto XII, vv. 65-72).

Más adelante, Clarimante se adentra en el fragor de la batalla y su acción es también interrumpida por Martínez, por medio de otro entrelazamiento climático:

“Y llegando al lugar de la batalla  
donde con tal rigor se combatía,  
quando quiso encendella y avivalla,  
turbóse sin saber a dónde yría.  
Pero con atención mirando halla  
lo que en tal ocasión le convenía.  
Después diré qué disensión es ésta,  
porque otra nueva cosa me molesta...”

(Canto XXIII, vv. 473-480).

Dos leones ponen en gran peligro a Sarpe, quien, en Ronda, trata de liberar a la doncella Oroncia de un castigo injusto, haciendo prevalecer la razón. Un nuevo entrelazamiento deja al lector con la intriga de saber en qué acabará el peligroso trance en que se encuentra el gran guerrero:

“Luego el otro león se alborotando,  
hizo a estotro amigable compañía (...).

La gente socorrerle procurava [a Sarpe],  
pesándoles de verle de tal suerte,  
pero el infame Arcendo lo estorvava,  
amenazando a todos con la muerte.  
Mas el gallardo Sarpe bien mostrava  
su osado corazón y pecho fuerte,  
y, pues tan bien lo haze, aquí se quede,  
que Solino aguardar no me concede.”

(Canto XXVI, vv.181-182; 185-192)

Con estos entrelazamientos retardatorios, Martínez persigue mantener la atención del lector, a quien el interés que pueda despertarle la acción le llevará a leer con avidez lo que sigue, para hallar pronto el reencuentro con la aventura inconclusa. Es una práctica narrativa muy usual, que trasciende aquí el mero aspecto constructivo, de conexión entre acciones diversas, y le sirve al autor para crear una tensión marcada que subraya la intriga.

Sin embargo, el lector irá detectando, conforme avanza en la lectura, que el recurso que le mantiene con interés no es más que un subterfugio para añadir más y más episodios, ya que su experiencia le va indicando que, por lo general, estas acciones aparcadas no suelen tener solución ni a corto ni a largo plazo. El resultado es el aburrimiento del lector, que no encuentra efectivo el empleo de estas retardaciones, desde el punto y hora que no llegan nunca a resolver los conflictos iniciados. Martínez echa mano de la *amplificatio* y de su recurso principal, el entrelazamiento, para construir un relato paratáctico de acciones infinitas, muy del gusto de los libros de caballerías, como venimos diciendo, en el que no queda nada de lo que fue el ensartado de episodios en la *Vulgata* artúrica, donde “el ‘entrelacement’ alcanzaba un alto grado de efectividad, al hacer posible la postergación más o menos indefinida del desenlace sin destruir por completo la unidad de la obra”<sup>15</sup>. Esto último se le escapa de las manos al autor de *La toledana discreta* quien, aunque pretende dar una sensación de unidad y coherencia a su poema, ve cómo, poco a poco, se va convirtiendo éste en una sucesión inconexa de historias que terminan causando el hastío en el lector, aunque consiga, en ocasiones, crear una cierta intriga, como vemos que ocurre con estos entrelazamientos climáticos.

Otro modelo de transición empleado en el poema es el opuesto al que hemos analizado

---

<sup>15</sup> Armando Durán, *op. cit.*, p. 126.

arriba; se interrumpe la acción cuando ésta se halla relajada, sin ningún tipo de tensión o clímax. De esta forma, el entrelazamiento se hace casi necesario, pues al no haber nada de interés que nos retenga junto a unos personajes, lo deseable es poner la mirada en otro lugar, donde la intriga nos incite a seguir leyendo. Esto lo sabe bien Martínez y juega con ello, introduciendo a veces entrelazamientos suaves. Es el caso del que encontramos tras la guerra entre el rey Arbistes y el gigante Gorgonio, en el Peloponeso, culminada felizmente con la participación de Clarimante, posteriormente ensalzado por quienes recibieron su ayuda. La acción no tiene ya salida desde el punto de vista de la intriga, pues los hechos de armas que configuraban la aventura han terminado. De ahí la necesidad de acudir a otros centros de interés:

“Mostróse Clarimante agradecido  
y acompañóle en toda su jornada,  
la amistad en mil cosas confirmando  
y para lo futuro se adunando.  
Quédense agora aquí, que me es forçoso  
bolver a los que os dixe que partieron...”

(Canto XXV, vv. 301-306).

En ocasiones, esta distensión que lleva a la alternancia se completa con una nueva situación de tensión, que compensa el desinterés en que ha caído la primera y hace más necesario el entrelazamiento. Se da una situación de oposición radical que oscila de la distensión a la tensión. Un ejemplo de esto que comentamos se encuentra en el canto XXVII. Allí, Solino y Labrisa, felices amantes desposados, quedan en el castillo de esta última, entregados al amor, “en su reposo”, tras la marcha de una criada de la maga Flavisa que, después de llevarles un mensaje, se fue

“dexando a los amantes  
con gusto y alegría no pensada,  
qual suele aver en casos semejantes.  
Su historia ha de quedar aquí cortada,  
hasta que nuevos casos importantes  
me fuercen a buscarlos. Entre tanto,  
de Sarpe es justo trate nuestro canto,  
del qual, estrañamente, me he olvidado,

como si no quedara en punto estrecho  
quando, con los leones abraçado,  
con ellos batallava pecho a pecho.”

(Canto XXVII, vv. 186-196).

La antítesis es casi perfecta, pues a la transición anticlímax-clímax que estudiamos, se añade la oposición entre la situación de los caballeros que protagonizan ambas acciones: Solino en brazos de la bella Labrisa y Sarpe en brazos de dos fieros leones. El amor y la guerra, dos modalidades de lucha que se oponen en este entrelazamiento que nos devuelve a la aventura, al peligro, a la esencia, en fin, del poema épico, del libro de caballerías.

El vaivén del entrelazamiento permite también al autor trazar el recorrido de acciones en ausencia, de modo que, mientras él relata las andanzas de unos personajes, nos deja intuir que otros siguen sus aventuras independientemente, sin necesidad de que nos sean contadas. Así ocurre en el canto XXIV, donde Martínez abandona a Flavisia y su cohorte de caballeros: “Camine aquesta esquadra peregrina / por las tierras y reynos estrangeros; / en tanto, os contaré le de Montisa...” (XXIV, vv. 541-543). La locución ‘en tanto’, da la pauta de lo que decimos; en ella intuimos, gracias a su carácter durativo, que no se han de detener los caminantes mientras escuchamos o leemos lo que ocurre con Montisa. Al encontrarse aquéllos en una clara posición distendida, no nos dejará preocupados su ausencia, ya que los imaginamos cabalgando plácidamente, sin peligros que les acechen, con lo que podremos muy bien prestar atención a la nueva acción que se nos anuncia. De esta forma, Martínez parece acudir a dos puntos de interés al mismo tiempo, satisfaciendo en parte al lector y facilitando la construcción del relato que, a estas alturas, es ya una profunda selva de aventuras con pocas salidas visibles.

El autor se vale del entrelazamiento, otras veces, por la necesidad de atender a varias cosas, y es en este caso cuando adquiere una mayor justificación estructural, al no ser sólo una fórmula para cambiar el punto de mira, sino también una imposición dada por la construcción caótica del relato. En estos casos, Eugenio Martínez corta el hilo de la narración en un momento cualquiera, sin fijarse tal vez en la situación en que deja a los personajes. Tal es el caso en que Clarimante se encuentra con una ninfa en el Peloponeso y, cuando ésta va a contar al héroe a qué lugar ha llegado, es interrumpida de la siguiente forma:

“Pero quédense aquí, que soy forçado  
a acudir a mil partes de la historia...”

Es cierto que la interrupción tiene algo de climática, pero más palpable es que el motivo de la misma es atender a otros personajes. Estructuralmente, este entrelazamiento es necesario, pues de lo contrario, la construcción del relato quedaría inacabada, extremo éste que, no obstante, se produce en muchos casos, como ya hemos tenido ocasión de decir. Se nos ofrece aquí una muestra del desorden en que trabaja Martínez, patente en la expresión “soy forçado”, en la que se encierra, bajo un recurso retórico, una cierta imposición que, de no existir, quizá permitiera al autor continuar el relato que ha interrumpido. El marcado caos estructural de *La toledana discreta* parece tener aquí una suerte de justificación, desde el momento en que el poeta se ve en la obligación de “acudir a mil partes de la historia”. Esto producirá, sin duda, la dispersión de las acciones y aventuras, trayendo consigo una estructura complicada, condicionada por la presencia-ausencia de muy diversas tramas que el autor debe ir casando por medio de los entrelazamientos.

Sin duda, en este mismo planteamiento descansan otros casos, en los que da la sensación de que Martínez recuerda casualmente a algunos personajes que habían caído en el olvido, y siente entonces una necesidad urgente de devolverles a la calma, antes de seguir con el relato que en ese momento le ocupa. Desde el punto de vista de la estructura, el problema se resuelve con un entrelazamiento y, en algún caso, tras intercalar el relato de lo ‘olvidado’, se vuelve a la historia central. Lo vemos, por ejemplo, en el canto XVIII, completamente dedicado a contar los sangrientos hechos de la guerra de Brama, donde se intercala la llegada de Lucino y Carbopía (abandonados en el canto XV) al Castillo Encantado (XVIII, vv. 437-536). Cumplido este trámite (no olvidemos que el Castillo Encantado va acogiendo a todos los guerreros de la escuadra cercana al del Fénix, y que tiene una función estructural de reunión de caballeros de cara a otro destino), Martínez vuelve a ocuparse de la guerra de Brama. Era imprescindible, para el desarrollo posterior de los acontecimientos, que Carbopía y Lucino estuvieran en el Castillo Encantado cuando llegara el Caballero del Fénix, hecho éste que se produce en el canto XIX, tras la conclusión de la guerra. Por eso, el autor interrumpe la acción bélica, y por eso nos da una sensación de olvido que hay que reparar. Esto último se refuerza con el título del canto XVIII, en el que no se hace mención al episodio de Lucino y Carbopía, contrariamente a la práctica habitual de los epígrafes, que rara vez olvidan algún detalle del contenido de los cantos. Éste sólo se refiere a la guerra de Brama: “Comiéntase el asalto, en que ay varios y maravillosos sucessos, aventajándose Roanisa grandemente. Llega aquí el Fénix a la conquista, y haze obras famosas”.

Parece evidente que el autor no tenía previsto intercalar la marcha de Carbopía y Lucino al Castillo Encantado, y que, al plantearse la continuación del siguiente canto, recordó que no los había llevado aún allí, incluyendo la secuencia sobre la marcha. De nuevo aflora la falta de planificación con la que, a todas luces, trabaja Martínez, muy en consonancia con el vaivén infinito que provoca el entrelazamiento.

A pesar de la gran variedad de entrelazamientos que hemos analizado, el autor no consigue del todo hilvanar las distintas aventuras; algunas son innecesarias y no tienen ninguna conexión con las acciones principales (como es el caso de la defensa de la causa de Montisa de Hibernia, que se extiende por los cantos XXIII, XXIV y XXV), y otras quedan sin terminar. Posiblemente la profusión de acciones del poema, unida al hecho ya comentado de que éste es sólo la primera parte, sean las causas de esa frustración de aventuras. Martínez imita claramente la fórmula inagotable de los libros de caballerías e incluye multitud de episodios que nunca se terminan. El esquema de alternancias que estudiamos tiene la función primordial de dar cabida a múltiples historias y de facilitar el tránsito entre ellas; no pretende servir para que éstas lleguen a un final definitivo. Por eso, hemos de afirmar que el entrelazamiento cumple altamente su papel, incluso en lo que se refiere a la inconclusión de las aventuras, ya que su finalidad es precisamente la contraria: prolongar, enlazar, multiplicar. Cuantas más acciones se vayan concatenando, más difícil será luego rematarlas, y en el fondo, este esquema que podríamos llamar de ‘selva de aventuras’ es el más utilizado por los libros de caballerías, generalmente estructurados sobre finales abiertos que facilitan la continuación, dando lugar a ciclos literarios más o menos extensos, desde los tiempos remotos de Chrétien de Troyes y de la *Vulgata* artúrica. Basta echar un vistazo a los finales de algunos libros de caballerías del siglo XVI, para ver que todos son abiertos, y de ellos, algunos tuvieron continuación y otros quedaron inconclusos, a la espera de la resolución de unas aventuras que jamás terminarán, como ocurre con *La toledana discreta*<sup>16</sup>.

Constructivamente, Eugenio Martínez suele emplear el entrelazamiento provocando el estatismo en las acciones que abandona, es decir, si deja a un personaje luchando contra dos leones (Sarpe en el canto XXVI), cuando vuelve a él lo retoma en la misma posición (Sarpe en el canto XXVII). Rara vez da sensación de movimiento interno haciendo avanzar en ausencia una

---

<sup>16</sup> A este respecto, señala Daniel Eisenberg que “una de las características más típica del libro de caballerías español es que jamás se acaba”, lo cual “se entiende en vista del pretexto de los libros de caballerías de ser crónicas o historias, ya que una crónica sólo puede acabarse arbitrariamente, porque los acontecimientos de la historia no acaban” (Daniel Eisenberg, “Introducción” a Diego Ortúñez de Calahorra: *Espejo de principes...*, op. cit., p. XXXIX).

acción mientras narra otra, aunque sí lo hace a veces, como es el caso de Solino y Laurisa, que quedaron en el canto X en el puente que defendía Barsimeo, y reaparecieron en el canto XVIII inmersos en plena guerra de Brama. Este efecto produce un mayor dinamismo que hace pensar que el texto está vivo, pues tiene una proyección interior que nos evita la lectura de pesados pasajes intermedios<sup>17</sup>. Es un caso, no obstante, poco común en *La toledana discreta*, donde lo normal es volver sobre una acción que quedó inconclusa y retomar el relato desde el mismo punto en que había sido dejado.

Por último, será interesante añadir que Martínez emplea el entrelazamiento de forma particular, dando explicaciones del porqué de tantos cambios, según hemos visto en el análisis precedente, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el *Amadís*, donde generalmente es usado de forma neutra, sin entrar a valorar los motivos que llevan al autor de un personaje a otro: “Aquí el autor dexa de contar desto y torna la istoria a hablar de don Galaor” (p. 393)<sup>18</sup>.

#### 4.3.3. Recapitulaciones y retardaciones

Técnicamente, el recurso de la recapitulación es uno de los pilares estructurales de *La toledana discreta*. De cuando en cuando, aparece un personaje que se encarga de ponernos al día sobre los acontecimientos ya sucedidos, cuyo recuerdo nos facilitará la comprensión de los hechos que se avecinan, al tiempo que servirá de guía por el intrincado laberinto de aventuras concatenadas. En ocasiones será el mismo narrador quien lleve a cabo la recapitulación, enlazando el relato con el momento anterior en que fue interrumpido. Así ocurre en una vuelta a Clarimante, al principio de la obra:

“Bien os acordaréys cómo llevado  
fue, por encantamento y trato ciego,

---

<sup>17</sup> Un caso parecido, pero mucho más elaborado y artístico analiza Armando Durán con respecto al *Amadís de Gaula* (libro I, cap. X-XXX), donde observa una “técnica de corte cinematográfico” usada por Montalvo “no dejando a sus personajes congelados en medio de una acción cualquiera, sino retomando ésta en un punto más avanzado de su desarrollo” (Armando Durán, *op. cit.*, p. 132). Con esto, el autor da unión a los episodios que componen un bloque, extremo éste que no se produce en *La toledana discreta*, donde los episodios intermedios entre el puente de Barsimeo y la guerra de Brama no apuntan hacia esta última. Esto es, Martínez crea una sensación de movimiento interno, pero no consigue con ello ningún efecto artístico, al contrario de lo que ocurre en el *Amadís*, donde “es un aporte decisivo para que estos episodios unidos entre sí y simétricamente organizados alrededor de un eje central puedan discurrir con absoluta fluidez hacia el desenlace representado por la reunión del capítulo XXX”. (Armando Durán, *op. cit.*, pp. 132-133).

<sup>18</sup> Sobre el uso y las técnicas del entrelazamiento en el *Amadís*, vid. J.M. Cacho Bleuca, “El entrelazamiento...”, *op. cit.*



al ignoto lugar no frecuentado...”

(Canto VI, vv. 233-236)

En este caso, el recordatorio de hechos ya narrados llega hasta el verso 248; es breve, pero suficiente para que el lector vuelva a centrarse en una historia que quedó aparcada al principio del canto anterior.

Quizá sea más interesante la recapitulación que se emplea en el canto XV, con la que, además de dar coherencia interna al relato, se traen a la memoria del lector acontecimientos ya muy lejanos, que tuvieron lugar, discontinuamente, entre los cantos III y XI. Estructuralmente, enlaza la que podríamos considerar trama central (Sacrídea-Fénix-Roanisa) con las aventuras solitarias de Carbopía, a quien Lucino cuenta todo lo que ha sucedido desde su marcha de la corte. A diferencia de la anterior, esta recapitulación no sirve para retomar una aventura antes interrumpida, sino para recordar, simplemente, otros hechos ya narrados, de manera que sigan presentes en el lector y éste no se pierda entre la complejidad del relato.

La técnica empleada por Martínez en esta recapitulación oscila entre la narración en tercera persona y estilo indirecto (“por orden le contó su descendencia / y los varios sucesos de su tierra”, XV, vv. 417-418), y el estilo directo, que traslada el relato a labios de Lucino: “Dixo luego: ‘-Y aun yo me contentara / con verme en el estado en que me vía...” (XV, vv. 433-434). Es aquí un personaje el que toma la palabra para narrar los acontecimientos que él mismo ha vivido, confiriendo de esta manera una mayor verosimilitud, dado que el narrador es un testigo ocular de lo narrado. Lo curioso es que, tras contar a Carbopía lo que el lector ya ha conocido en los cantos anteriores, Lucino incluye una serie de hechos que han sucedido fuera del relato, es decir, no han sido narrados, pero son ahora necesarios para la coherencia textual, ya que el lector no sabe por qué Lucino ha salido de la corte, donde se quedó cuando, en el canto XI, se enfrentaron el Fénix y Roanisa. De ahí que Martínez se vea obligado a intercalar en esta recapitulación los motivos que hicieron posible la salida de Lucino de la corte y su posterior encuentro con Carbopía en el Lago Encantado. Los versos 537-560 de este canto XV los emplea Lucino para llenar ese hueco.

Algunas recapitulaciones son imprescindibles, desde el momento que han de servir para recordar acontecimientos muy lejanos, como ocurre con la que lleva a cabo el autor en el canto XXV, cuando vuelve a narrar los hechos de armas de Sarpe, a quien dejó en el Castillo Encantado en el canto VII. En este caso, incluso, llevó al héroe al castillo antes de que concluyera una

aventura: el rescate de una doncella raptada por unos caballeros traidores. Este episodio es la base de la recapitulación (XXV, vv. 313-352), sin embargo, Martínez lleva a cabo un quiebro, en su afán por multiplicar las aventuras, y conduce a Sarpe a Ronda, donde ha de liberar a Oroncia de la muerte. Llevada a cabo esta misión, el autor vuelve a someter a Sarpe al olvido, y nos quedamos sin saber qué les ocurre a él y a Oroncia, y sin conocer el final de la aventura que sirvió de fundamento a la recapitulación: el rescate de la doncella raptada. Con ello, Martínez emplea en vano el recurso técnico de la recapitulación, pues no hace más que enlazar con las anteriores hazañas de Sarpe, pero sin retomar éstas en el punto en que quedaron. Sin duda tenía intención de volver a este caballero en la segunda parte, pero la carencia de ésta nos deja una vez más sin conocer el desenlace de la aventura, y hace inútil la recapitulación, con la que ha creado unas expectativas falsas en el lector. Así, lo que empieza siendo necesario, dada la gran cantidad de cantos en los que Sarpe no ha intervenido, se torna anecdótico al no enlazar con lo que se nos recuerda. Y sin embargo, Martínez emplea aquí otro elemento de enlace estructural muy usado en todo el poema: la retardación, con la que se persigue el mantenimiento de la intriga. El lector seguirá leyendo, en la esperanza de encontrar de nuevo a estos personajes cuyas vidas no han quedado aún resueltas. Con la retardación, el relato adquiere un mayor interés, pero al ser un recurso tan empleado va perdiendo progresivamente su función, ya que el lector, en el canto XXV, ha sido ya testigo de muchas retardaciones que no han tenido luego continuación: el sentimiento de frustración se apodera poco a poco de él cuando van avanzando los cantos y no se van resolviendo las aventuras.

Retardación y recapitulación se vuelven así un tanto vacías al no desarrollarse plenamente en el poema; sobre todo la primera, que va dejando sin concluir tantas historias anunciadas, de las que tal vez la principal sea la marcha de todos los descendientes de Héctor a Toledo, anunciada varias veces por Flavisa y aplazada también por ella misma, y que queda sin llevarse a cabo cuando termina el poema, donde vuelve a ser citada por el autor: “Flavisa, junto al mar, con pecho honroso, / aguarda a los que humildes la obedecen” (XXXIV, vv. 651-652). Una última retardación, a la espera de que los guerreros terminen sus aventuras, vuelvan junto a la maga y viajen todos al reino toledano de Sacridea. Pero eso estaba reservado a una segunda parte que nunca vio la luz.

La recapitulación, no obstante, cumple siempre su función de enlace entre unas aventuras y otras, como si se tratara de un pegamento esencial que ligara tantas historias, dispersas por

medio del entrelazamiento. Da coherencia y fuerza al relato, porque permite relacionar los hechos a pesar de la aparente desunión entre estos, y se configura como un factor fundamental en la obra, dada la extensión de la misma; sin las recapitulaciones, el lector se perdería sin remedio en la enorme cantidad de endecasílabos que componen el poema.

#### 4.3.4. Otros elementos de cohesión interna

Aunque unidos estrechamente al entrelazamiento, encontramos en el poema otros factores técnicos que son empleados para mantener la trabazón estructural. Algunos de ellos son los que a continuación se analizan.

*-Cambio del punto de vista narrativo.* Lo encontramos, por ejemplo, en el canto X. Solino, que acompaña a Laurisa, se enfrenta con Barsimeo, mauritano que defendía el paso de un puente, y no consigue derrotarlo; el combate queda igualado. Llega entonces “con gran denuedo un cavallero / en las armas y trage forastero” (X, vv. 175-176), que, tras enfrentarse a Barsimeo y derrotarle, se convierte en el centro de atención del relato, dejando abandonados a Solino y Laurisa, que reaparecerán en la guerra de Brama. Se ha cambiado así el punto de vista de la narración con un entrelazamiento implícito que permite bascular la acción hacia el nuevo caballero, el cual protagonizará también el canto XI y resultará ser la doncella guerrera Roanisa.

*-Introducción de nuevos personajes en medio de la acción.* Esta técnica es muy del gusto de los libros de caballerías; permite romper la tensión de los hechos que se están narrando y desviarla hacia otro foco de atención. Ya hemos hablado de la importancia que tiene la llegada de doncellas a la corte para producir el dinamismo de la acción, y ahora tenemos que enlazarla con esta fórmula que analizamos, ya que la introducción de nuevos personajes trae consigo, también, la dinamización del relato. Un caso paradigmático de este tipo de recurso es la llegada del Caballero del Fénix a la corte del rey Antero (VIII, vv. 465 y siguientes), que paraliza la lucha desigual entre el gigante Brumoldo y el caballero Silvero. De nuevo el cambio de enfoque se realiza por medio de un entrelazamiento implícito que traslada la atención a otro personaje, pero no abandona la aventura iniciada en la corte, ya que posteriormente el del Fénix se enfrentará a Brumoldo y lo derrotará. No se puede hablar, pues, de un giro en el desarrollo narrativo, sino de la inclusión de un nuevo héroe que, además, será protagonista esencial del poema. Su llegada tiene el valor estructural de cohesionar las distintas acciones (a pesar de que en un primer momento rompe la linealidad del relato que se está narrando), porque este caballero es uno de los ejes sobre

los que pivota la historia principal, y, por lo tanto, su presencia es imprescindible. Al igual que Sacridea (otro de los sustentos del poema), el del Fénix llega a la corte en medio de un combate, acompañado de un hombre anciano y revestido de un cierto halo de misterio, que poco a poco se va clarificando. El paralelismo entre la entrada de estos dos personajes parece claro, del mismo modo que sus dos historias van a confluir, de diversas formas, hasta darnos la solución con respecto a ellos.

-*Conexión de acciones*. La dispersión de los personajes provoca, como se ha dicho, una sensación de desorden y de desunión en el poema. Este aspecto será resuelto, en alguna ocasión, por medio de la conexión de acciones que confluyen en una sola. El más claro ejemplo lo tenemos en el episodio de la guerra de Brama, en defensa de los intereses de Laurisa, que se extiende por los cantos XVIII y XIX. Sin haberlo narrado antes, Martínez ha llevado hasta esta ciudad a la propia Laurisa y a su acompañante, Solino, a quienes había dejado en el paso de armas que defendía el mauritano Barsimeo (canto X). En los siete cantos que median hasta el relato de la guerra, Solino y Laurisa debieron de culminar su viaje, llegar a Brama y enzarzarse en el combate, mientras el autor ha ido narrando un buen número de aventuras sucedidas a otros personajes. De éstas, la gran mayoría son totalmente ajenas a los hechos que se desarrollarán en la ciudad de Brama, pero habrá otras que, de forma inesperada, tenderán a tener continuación precisamente en la acción bélica a la que nos referimos. Serán las hazañas del Fénix y de su amada Roanisa, quienes, por caminos distintos, llegarán a Brama y contribuirán decisivamente a la victoria de los partidarios de Laurisa: Roanisa interviene en una escaramuza a favor de la causa de ésta, aunque sin saberlo (canto XVII), y el del Fénix llega directamente a la ciudad en guerra (canto XVIII). Allí, los dos, como se ha dicho, demostrarán la fuerza de sus brazos.

La confluencia de personajes se completa con el encuentro previo de Roanisa con Sacridea y el mago que acompañó al Caballero del Fénix a la corte del rey Antero. Todo ello es un paso previo para el gran encuentro en el Castillo Encantado, donde Roanisa, Sacridea y el del Fénix conocerán su genealogía, la cual es narrada por Martínez en los cantos XX, XXII y XXIII. En este punto, la conexión entre acciones es mayor, ya que en el Castillo Encantado están todos los caballeros descendientes de Héctor. Con esta última conexión, el autor logra uno de los instantes culminantes de la intriga, pero luego lo deja caer de nuevo en la monotonía y en la sarta de aventuras que provoca el entrelazamiento, sin aprovechar el momento para apuntar al menos una solución al conflicto básico del poema. Solución que, por otra parte, espera el lector cuando ve

que la dispersión anterior se concreta en el mágico castillo, haciéndole concebir esperanzas de que el texto va a adquirir, por fin, una coherencia interna. Sin embargo, el autor vuelve a frustrar al lector adentrándole de nuevo en la selva de aventuras inconexas, en la que éste se siente definitivamente perdido y defraudado.

De nuevo un elemento técnico con valor unitivo, se transforma en un simple juego sin una función ordenadora y sin una finalidad concreta en el desarrollo estructural del poema. Cohesiona momentáneamente algunas acciones dispersas para dejar luego las cosas como estaban antes. La historia sigue sin avanzar, en medio de los múltiples episodios encadenados que no parecen buscar un desenlace, sino todo lo contrario: la sucesión infinita de aventuras que suponemos hubiera inspirado, igualmente, las tres partes restantes que no nos han llegado del texto de Martínez.

*-Importancia del azar.* Este factor, muy del gusto de la novela de aventuras, está presente en varios momentos de *La toledana discreta*, y facilita la reunión de personajes, engarzando así algunas historias dispersas, cuya fusión trae consigo una cierta tendencia a la concreción. La casualidad permite que Solino encuentre a su amada Labrisa (canto XXVI) y que ésta, atraída por la fama de buen guerrero con que aquél le es presentado, termine también enamorada, resolviendo de este modo el amor enfrentado entre ambos, que nos fue presentado al principio de la obra (canto II). Vemos cómo parece haber en Martínez un deseo de rematar las historias empezadas, con la reunión de personajes que han estado durante mucho tiempo separados, pero, por otro lado, no acaba de rematar nunca las acciones que ha dejado aplazadas.

El azar será también la fórmula de enlace que emplea el autor para liberar a Roanisa del poder de Anolino, que pretendía violarla. Para ello emplea al propio Caballero del Fénix, el amado de la joven guerrera, a quien previamente había colocado en una habitación contigua del mismo castillo de Anolino, sin dar cuenta de ello a los lectores (canto XXX). Sin duda, este recurso del azar, procedente como decimos de la llamada novela bizantina, tiene un valor intensificador que, en este caso concreto que analizamos, provoca una situación angustiosa, ya que Roanisa, atada a la cama, no parece tener ninguna esperanza de escapar a la violencia de Anolino. Sin embargo, en el momento de más tensión, se produce la sorpresa con la aparición del Caballero del Fénix, que tiene un efecto catártico para el lector, quien no podía imaginar cuál sería la fórmula que emplearía Martínez para liberar a su heroína. Es normal, en las novelas de aventuras, que la solución a un peligro en apariencia irreversible llegue de forma sorprendente y, por supuesto, en el último momento, ya que esto produce un efecto de intriga y tensión que mantiene intacta la

atención del lector. Si a esto va unido también el peligro de la pérdida de la virginidad de la heroína del relato, tenemos compuesto un cuadro típico de novela bizantina<sup>19</sup>. Ya nos hemos referido en otro lugar a la mezcla de elementos de distintos géneros que se produce en *La toledana discreta*, por lo que no nos sorprenderá aquí la presencia del azar que, por la vía de lo inesperado, facilita la reunión de los amantes y la liberación de la joven Roanisa. Estructuralmente es una fórmula de cohesión interna como las que venimos analizando, pero su relación con la novela de aventuras es mayor que con la de caballerías, donde la casualidad está también presente, aunque no siempre con este carácter final que detectamos en este episodio. Martín de Riquer afirma, al señalar los rasgos típicos de la novela griega, que los protagonistas sufren muchas separaciones, “y tras larga y complicadísima peripecia logran encontrarse gracias a eventos insospechados e inverosímiles”<sup>20</sup>. De todo esto hay algo en el episodio que comentamos, en el que la fuerza del azar es definitiva para la resolución del conflicto.

-*Finales de canto*. Brevemente me voy a referir a la función estructural que tienen en el poema los finales de canto, en los que nos vamos a encontrar con algunos de los rasgos que hemos analizado hasta aquí, desde el entrelazamiento hasta las retardaciones. Sin duda, un buen momento para provocar mayor tensión en el relato es el final de un canto, puesto que el descanso al que invita, como transición, en la lectura, se ve así perturbado por la intriga en que nos puede haber dejado el desenlace del capítulo. Es una práctica común en la narrativa la de postergar acontecimientos para el siguiente capítulo, dejando inacabado el anterior. Martínez utiliza esta técnica en casi todos los finales de canto, provocando situaciones climáticas y retardaciones muy meditadas. Llama la atención a este respecto el desenlace del canto XX, en el que nos deja a las puertas de la resolución de un conflicto esencial, en principio, para el relato: la explicación de la genealogía del Fénix y Sacridea. El autor, sabedor de que el lector está interesado, a estas alturas, en conocer esta historia concreta, posterga su desenlace para otro momento, pero no sólo interrumpe la narración en un punto climático, sino que, además, nos anuncia otra historia para el siguiente canto:

“Quitadas ya las mesas de delante,

---

<sup>19</sup> En referencia a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* de Alonso Núñez de Reinoso, dice Armando Durán: “La heroína, a pesar de las situaciones por las que atraviesa (...), resiste todas las amenazas y, más o menos milagrosamente, conserva su virginidad hasta su matrimonio con el héroe”. (*op. cit.*, p. 166).

<sup>20</sup> Martín de Riquer y José María Valverde: *Historia de la literatura universal*, vol. 1. Barcelona, Ed. Planeta, 1984, p. 469.

Flavisa començó de esta manera...;  
mas diremos su plática adelante,  
que un animoso moço nos espera.  
No sé si os acordáys de Clarimante  
quando desamparó la cueva fiera,  
pero quiero tomar primero aliento  
para dezir en suma aqueste cuento.”

(Canto XX, vv. 697-704).

El episodio que queda aquí aplazado no será retomado hasta el final del canto XXII. Es evidente que esta práctica consigue mantener la atención del lector, aunque éste se frustre cuando, tras darle a conocer lo que tanto ha esperado, el narrador vuelva a perderse en los intrincados caminos del encadenamiento y no dé un valor fundamental a lo que, en apariencia al menos, resultaba esencial en el poema, a juzgar por el título del mismo.

En cualquier caso, la función retardatoria ha producido el efecto esperado, confiriendo al final del canto la tensión suficiente para mantener la intriga en el lector. El problema, como venimos viendo, es que Martínez se enzarza siempre en prolongaciones sin fin, y no aprovecha los elementos técnicos de los que se vale, para rematar las historias que ha dispersado a lo largo de su libro.

Los ejemplos de finales de canto podrían dilatarse bastante, pero no nos aportarían más información de la que hemos incluido en el apartado del entrelazamiento. Ha quedado claro que el autor aprovecha estos finales para acrecentar la intriga y para incluir en ellos aspectos técnicos que ya hemos tenido ocasión de analizar anteriormente.

#### 4.4. Conclusiones

A la vista de lo que antecede, podríamos trazar dos esquemas finales, con la pretensión de recapitular lo que hasta ahora hemos dicho. En primer lugar, la estructura de *La toledana discreta* descansa sobre unas bases sólidas que le dan consistencia como relato, independientemente de que luego el autor no desarrolle correctamente el proyecto que se deduce de estas bases:

1. El rey Antero convoca unas justas para encontrar un marido digno de su hija, la princesa Rosania.

2. El caballero Clarimante, descendiente de Aquiles, es el principal pretendiente de Rosania.
3. La princesa toledana Sacridea llega a la corte de Antero.
4. El Caballero del Fénix, Felisandro, descendiente de Héctor el troyano, llega a la corte de Antero.
5. Roanisa, la doncella guerrera, llega a la corte de Antero.
6. Se multiplican las aventuras a partir del espacio básico de la corte.
7. Ninguno de los episodios comenzados queda resuelto.

No cabe duda de que a estos siete puntos se podrían añadir otros muchos; ya es sabido que las acciones son múltiples. Sin embargo, he querido fusionar en el sexto punto lo que podrían haber sido doce o trece, con afán de condensar al máximo los factores básicos de la construcción del poema. Aún así, habría que señalar que los puntos tres, cuatro y cinco no tienen relación directa con los dos primeros; ambos bloques pertenecen a causas distintas y sólo les liga el hecho de que se producen todos en la corte del rey Antero. Por más que Martínez se empeñe en hacernos ver a lo largo del libro que el bando de Clarimante es enemigo del bando del Fénix, nunca se produce un enfrentamiento efectivo entre las dos facciones, y los supuestos líderes de las mismas no llegan a encontrarse en ningún momento. Así las cosas, y prescindiendo de esta enemistad, podríamos reducir el esquema considerablemente:

1. Causa de Rosania: el derecho al trono de Inglaterra. Clarimante.
2. Causa de Sacridea: el derecho al trono de Tolietro. El Fénix y Roanisa.

Serían estos los dos ejes en torno a los cuáles se concentran las diversas aventuras del poema, ya que sí es cierto que unas y otras hazañas se hacen a mayor gloria de los caballeros principales y de sus causas. El esquema, no obstante, no recoge la solución de los conflictos porque, como es sabido, ésta no se produce. Así, podemos establecer el esqueleto sobre el que Eugenio Martínez trabajaba, pero no nos es posible conocer cuáles eran sus intenciones con respecto al desenlace de las dos tramas principales de su obra.

En cuanto a las técnicas de las que se vale el autor en el desarrollo de su obra, parece claro que la más importante es la del entrelazamiento, que, como se ha visto, le permite amplificar el texto por medio de la sucesión de aventuras y episodios inconexos, con los que la prolongación del poema podría hacerse hasta límites muy lejanos. Si nos atenemos a las afirmaciones de Armando Durán, llegaremos a la conclusión de que Martínez ha utilizado un esquema propio de



los libros de caballerías, que cuadra a la perfección con el tipo de historia que narra. No hemos de perder de vista que *La toledana discreta* es, en esencia, un libro de caballerías en verso, y que el relato podría muy bien haber sido compuesto en prosa si no fuera, quizá, por la decadencia del género caballeresco, francamente marcada si tenemos en cuenta que en el último cuarto del siglo XVI y en los comienzos del XVII tan sólo se publican dos libros: el *Rosión de Castilla*, de Joaquín Romero de Cepeda, y el *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y de Toledo, en 1586 y 1602 respectivamente<sup>21</sup>.

Concluyendo, *La toledana discreta*, desde el punto de vista estructural, debe ser considerado como libro de caballerías en verso, heredero de la tradición caballeresca del siglo anterior y fiel representante del esquema de ensartamiento de episodios que caracteriza a los textos del género desde la *Vulgata* artúrica de la primera mitad del siglo XIII<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Vid. Daniel Eisenberg: *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century*. Londres, Grant & Cutler Ltd, 1979.

<sup>22</sup> Como "poema caballeresco" clasifica Pascual Gayangos *La toledana discreta* en su *Catálogo razonado de los libros de caballerías*, incluido en el tomo XL de la B.A.E. Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. LXXXVII.

## 5. LA CUESTIÓN MÉTRICA

Como ha quedado dicho, uno de los rasgos que ligan nuestro poema a la épica culta de los Siglos de Oro es su forma métrica, basada en el uso exclusivo de la octava real, la estrofa que emplearon Ariosto y sus más ilustres imitadores, tanto en Italia como fuera de sus fronteras<sup>1</sup>. De la importancia de esta estrofa nos habla Frank Pierce:

“Cuando se escribieron las primeras obras españolas, es decir, allá por el año 1550, la *ottava rima* (la octava real) estaba profundamente arraigada en Italia gracias a Boiardo y Ariosto -por no mencionar otros poetas menores- como el metro ideal de la poesía narrativa...”<sup>2</sup>

Eugenio Martínez (hombre de una importante cultura, como hemos tenido ocasión de comprobar) no era ajeno a los usos poéticos de sus contemporáneos y, por lo tanto, cuando decidió escribir sus dos obras de carácter narrativo, escogió la octava real para ello, siguiendo así la huella de quienes le precedieron en su uso a la hora de componer poemas épicos. Y tal vez no sólo le moviera el deseo de poner en práctica la *imitatio*, sino también una conciencia, quizá implícita, de estar practicando un género mayor que pretendía emparentar nada menos que con los grandes poetas clásicos de la antigüedad. En efecto, según afirma Pierce siguiendo a Luis José Velázquez (tratadista del siglo XVIII), “la octava llegó a ser tan inseparable de la ‘buena poesía’ (en frase de Velázquez) como el endecasílabo mismo”<sup>3</sup>. De ahí que, aunque también se empleara a veces para formas poéticas menos ambiciosas, “todos los poemas épicos importantes (exceptuando quizá la *Gatomaquia*, de Lope) fueron compuestos, pues, en octavas”<sup>4</sup>.

*La toledana discreta* goza así de la misma forma métrica de las grandes obras de la épica

---

<sup>1</sup> Para lo referente a la métrica, *vid.* Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997 y, más recientemente, José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. Por supuesto, siguen siendo válidos Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969, y Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama, 1974.

<sup>2</sup> Frank Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 223.

castellana, confiriendo de este modo una mayor categoría a la historia que relata, que se equipara por ello a las grandes gestas que encierran sus poemas hermanos. La octava fue utilizada por Ercilla, por Lope en *La hermosura de Angélica*, por Barahona de Soto, por Hojeda y Balbuena más tarde. Sin duda Martínez componía su poema teniendo presente la autoridad de sus maestros y, tal vez por eso, se ajusta en ocasiones a los esquemas establecidos por ellos, incluyendo sentencias moralizantes o símiles épicos cuya cercanía con Ercilla nos coloca en una misma línea narrativa, capaz de sugerir enlaces y dependencias que ya nos han ocupado en otro lugar.

La octava real se manifiesta en nuestro poema de forma canónica siempre, aunque en muchas ocasiones se perciben determinadas irregularidades que pasamos a analizar a continuación.

### 5.1. El cómputo silábico

Si bien, por lo general, Martínez compone sus endecasílabos con estricto rigor en cuanto al cómputo silábico, no es tampoco difícil encontrarse con una buena cantidad de ellos que adolecen de falta o de exceso de sílabas. La casuística es bastante variada y oscila desde el empleo de licencias métricas hasta la imposibilidad insalvable de conseguir las once sílabas en algunos casos. Por este extremo vamos a comenzar nuestro análisis.

Las irregularidades se distribuyen, en términos parecidos, entre los versos dodecasílabos y decasílabos, si bien a veces podemos encontrar algunos eneasílabos. En todos estos casos se hace inviable el ajuste por medios poéticos, lo que convierte en estrofas imperfectas a las que contienen estos versos. Entre los dodecasílabos que hemos detectado se encuentran los siguientes:

“como si nada hubiera experimentado” (canto IX, 244)

“quién era, qué buscava y a dónde fuese” (canto X, 208)

En cuanto a los decasílabos:

“sólo este refugio me quedava” (canto XIII, 405)

“sin dar contrapeso la Fortuna” (canto XXIII, 502)

“con fin triste y áspero remate” (canto XXV, 54)

Y, por último, los versos de nueve sílabas, que suponen, tal vez, casos más aislados, pero que denotan también un cierto desgaste del poeta, incapaz en ocasiones de sumar las once sílabas de rigor:

“gozosos todos la siguieron” (canto XXIII, 233)

“los guerreros y el rey vinieron” (canto XXIV, 565)

En ambos ejemplos, no obstante, se podría echar mano de la diéresis para lograr una sílaba más, en las palabras ‘siguieron’ y ‘vinieron’, pero esto no salvaría la deficiencia métrica, irrecuperable en los dos versos.

Sin duda, el rigor de la composición de miles de endecasílabos propicia un cierto agotamiento en el poeta quien, quizá, pensaría volver sobre los versos defectuosos o, sencillamente, dejarlos tal cual en la esperanza de que pasarían desapercibidos en la maraña del poema o serían disculpados por el amable lector. No sirve esto, sin embargo, de excusa, pues el poeta debe buscar la forma de componer correctamente, ajustándose al metro escogido y ayudándose, a lo sumo, de las licencias que le permite la poética como, en efecto, hará Martínez en decenas de versos de *La toledana discreta*.

Un segundo caso de versos irregulares es el que se produce de forma oculta, por medio de recursos que pretenden disfrazar la deficiencia métrica y que le sirven al autor como tapadera. De todos los que se pueden hallar en las páginas del poema, hemos destacado los que resultan más llamativos.

Uno de ellos es el apócope de nombres, generalmente propios, que resta evidentemente sílabas al verso y lo ajusta a la medida deseada por el poeta. Así, en los primeros compases de la obra, el caballero Ripando se convierte en Ripan y, más adelante, Carbopía en Carbo, para beneficiar el riguroso cómputo del endecasílabo. Y leemos: “detúvose Ripan difícilmente” (canto II, 171), e “hizo lo que con Carbo urdido avía” (canto II, 533). No vuelve a apocopar estos dos nombres en el resto del poema, pero los ejemplos son claros, aunque no exclusivos, pues el propio Ercilla hace lo mismo en *La Araucana*, cuando al guerrero Tucapelo lo transforma en Tucapel, sin duda por idénticos motivos que Martínez, y escribe: “mas Tucapel la maza revolviendo” (canto XI, estrofa 20).

En ocasiones los nombres son modificados en función del cómputo silábico, con lo que se crea una confusión en el lector, que puede tener problemas a la hora de identificar a determinados personajes. Es el caso del jayán Gorgonio, cuya participación en las guerras contra Arbistes será castigada por el fuerte brazo de Clarimante. La primera vez que nos es presentado, el jayán se llama Gorgonio, como acabamos de decir:

“Arbistes a Gorgonio le haze guerra” (canto XXIII, 385)

Sin embargo, cuando se le vuelve a mencionar, en el canto siguiente, se ha transformado

en Argonio:

“los que sirven a Argonio y le defienden” (canto XXIV, 290)

Con la sinalefa correspondiente, este último verso tiene once sílabas, que serían doce si se hubiera escrito el nombre auténtico del gigante, con el que se le había dado entrada en el texto.

Volviendo al apócope de nombres resulta interesante recoger un ejemplo más, en este caso con el adjetivo ‘bel’, que según el *Diccionario de Autoridades* se usa como “síncopa de bello”, pero luego añade: “úsase sólo en la terminación masculina”. De ahí que Martínez lo utilice correctamente en el verso: “yva en un *bel* cavallo que, brioso...” (canto II, 65). Sin embargo, en ocasiones posteriores, nuestro poeta emplea el mismo adjetivo apocopado para calificar a alguna que otra mujer, como en el siguiente caso: “bolvióse a la *bel* dama aprisionada” (canto XVII, 235), consiguiendo así salvar de nuevo el endecasílabo, de una forma que, a pesar de ser irregular, puede pasar desapercibida para el lector. Nos resulta difícil creer que Martínez desconociera la excepción del apócope que empleaba, aunque tampoco podemos descartarla del todo. Sea como fuere, no cabe duda de que el empleo de esta forma le sirve al poeta para ajustar una vez más el cómputo silábico.

Pero el recurso más empleado por Eugenio Martínez para la composición de los endecasílabos (y seguimos refiriéndonos a recursos poco “legales”) es el de la aspiración de la ‘h’ inicial procedente de la ‘f’ inicial latina, que nos la encontramos muy a menudo en toda la extensión del poema, y que no se corresponde rigurosamente con las fechas en las que se escribe, si nos ceñimos a las palabras de Menéndez Pidal:

“La *F* se conservó en la lengua escrita hasta fines del siglo XV -como se conserva hasta hoy en la generalidad de los romances, incluso el portugués y catalán-, pero luego fue sustituida por la *h*, que era verdadera aspirada en los siglos XV y XVI. Garcilaso y Fr. Luis de León aspiran comúnmente la *h* en sus versos; pero Ercilla, en 1578, lo mismo mide “donde más resistencia se l *h*azía”, que “en consejo de guerra *h*aciendo instancia”, y después Quevedo y Calderón apenas tienen en cuenta la *h*”<sup>5</sup>.

Martínez, que escribió *La toledana discreta* después de Ercilla pero antes de Quevedo y Calderón, hace a su antojo con la aspiración de la ‘h’, según le conviene, y predomina en su poesía la tendencia a medir los versos teniendo en cuenta la ‘h’, con algunas excepciones en las que la

---

<sup>5</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1980<sup>16</sup>, p. 121.

desprecia. Anotemos un ejemplo de cada caso: “que le estava haziendo cierta seña” (canto XII, 304), aspirada; y “su hermosa boca y cristalinos dientes” (canto XVIII, 643), muda. Los dos vocablos, ‘hazer’ y ‘hermosa’ proceden de palabras latinas que llevaban ‘f’ (*facio* y *formosus*) y que se manifestaron en la Edad Media como ‘fazer’ y ‘fermosa’.

No nos vamos a detener en el análisis de todos los casos de aspiraciones mantenidas por Martínez (que son la inmensa mayoría, como podrá constatar el lector cuando se adentre en la lectura del texto), pero sí queremos dejar constancia de que el autor, sin duda, sentía aún como algo cercano la aspiración de la ‘h’ que, por otro lado y como es normal en la mayoría de los fenómenos evolutivos, se resistió a desaparecer en la lengua escrita cuando ya casi no se empleaba en la oral. Además, Martínez, como toledano, mantendría sin duda la pronunciación de Toledo, que se había considerado la más pulida hasta los años sesenta del siglo XVI, antes del traslado de la corte a Madrid, que traería consigo el desplazamiento de la pronunciación aspirada de la ‘h’. Así lo constata Rafael Lapesa:

“En tierras toledanas, Madrid fue un enclave de la pronunciación nortea, asociada a la nueva cortesana, y su ejemplaridad innovadora sobrepusó a la tradicional de Toledo: en Madrid se generalizó la omisión de la [h] aspirada, y desde allí se fue propagando al resto de Castilla la Nueva, al reino de Jaén, a la parte oriental del de Granada y al de Murcia”<sup>6</sup>.

En nota a pie de página señala Lapesa que esta propagación se llevó a cabo “no sin resistencia” y que “el toledano Sebastián de Covarrubias tacha de ‘pusilánimes, descuidados y de pecho flaco’ a quienes ‘suelen no pronunciar la *h* en las dicciones aspiradas”<sup>7</sup>. De este modo, el fenómeno que venimos analizando no es sólo un subterfugio del autor para conseguir mejor la medida de los versos, sino también una afirmación más de toledanidad como la que deja palpable en el prólogo del poema o, sin ir más lejos, un hábito lingüístico local del que le resulta difícil desprenderse y que no será el único que encontremos<sup>8</sup>.

Dejadas de lado estas técnicas más o menos heterodoxas para el cómputo de las sílabas, hemos de referirnos al uso masivo de licencias métricas previstas por la poética, como son la

---

<sup>6</sup> Lapesa, p. 372.

<sup>7</sup> *Ibidem*, nota 11.

<sup>8</sup> Veremos en el apartado dedicado a la lengua del poema la fuerte tendencia de Martínez al laísmo, como ejemplo de lo que acabamos de decir.

diéresis y la sinéresis, de las que Martínez se vale en un elevado número de versos, provocando (sobre todo con la segunda) la ruptura de la línea rítmica del endecasílabo y la construcción de muchos versos rígidos, sin gracia y sin naturalidad. En efecto, la sinéresis, que se establece como posibilidad de reducción de una sílaba, propicia siempre una falsa acentuación de una palabra, con lo que el resultado, si bien se ajusta a la métrica, no siempre es lo suficientemente estético desde el punto de vista de la musicalidad del verso, que se pierde en la falsa entonación, siempre forzada, de la palabra elegida para ser comprimida. Martínez llega a abusar de este recurso, que recae mayoritariamente en el pretérito imperfecto del verbo ‘aver’ (‘avía’, transformado en ‘avia’) y en el adjetivo ‘impío’ (muchas veces ‘impio’), si bien, por supuesto, no son éstos los únicos vocablos elegidos para practicar en ellos la sinéresis. Resulta, sin embargo, indiscutible, que nuestro autor pierde en numerosas ocasiones el hilo del endecasílabo y se ve obligado a emplear estas técnicas que, si bien son lícitas, no por ello dejan de ser un cierto tipo de imperfección métrica que, desde una mirada purista, clasifican al poeta entre los que no han logrado un dominio perfecto del verso. Todo ello sin perder de vista que en una obra de carácter narrativo, como es el caso que nos ocupa, debe primar el mantenimiento de la intriga y el desarrollo de la trama por encima de las florituras del verso que, de ser excesivamente prolijas, pueden llegar a provocar una cierta desesperanza en el lector, tal vez perdido en la selva de la retórica.

No mucho menos excesivo se muestra Martínez con el empleo de la diéresis, de la que también podríamos señalar decenas de ejemplos en el poema, pero, en contra de lo que ocurre con la sinéresis, esta otra licencia métrica es menos antiestética, pues la división del diptongo parece más natural que la creación de uno falso, aunque esto no tiene nada que ver con una mayor perfección poética, pues tanto la diéresis como la sinéresis deberían emplearse excepcionalmente, y no con la asiduidad con la que son empleadas en *La toledana discreta*.

En cualquier caso, podemos ver que en un poema de la extensión del nuestro, no resulta fácil limitar el uso de recursos a la hora de componer los versos, ya que el esfuerzo de versificación es inmenso, pero tampoco podemos justificar con estas palabras las irregularidades que nos vamos encontrando sin excesiva dificultad en la lectura del libro. Eugenio Martínez es un más que regular poeta, conocedor de su oficio, a pesar de la rigidez que en muchas ocasiones parecen tener sus versos, poco dinámicos y carentes de vivacidad, pero en ocasiones dotados de una cierta brillantez que se percibe cuando se realiza una lectura más profunda de la obra.

## 5.2. Irregularidades en la rima

Ayudado por los métodos más usados por sus contemporáneos (ubicación a final del verso de verbos conjugados, participios o adjetivos; empleo de hipérbatos; encabalgamientos oportunos, etc.), Martínez soluciona con bastante soltura el problema de la rima, nada despreciable si tenemos en cuenta que el poema está compuesto por más de catorce mil versos. No se le puede tachar de mal versificador, por tanto, pero sí se le pueden censurar ciertas irregularidades que, de vez en cuando, se deslizan en la composición de las rimas de las octavas.

Una de las más llamativas es la modificación de nombres propios, que aunque no se produce a menudo, sí resulta curiosa por lo que tiene de juego en esa lucha particular del poeta con sus versos. Se trata, sin duda, de un pequeño truco por medio del cual, sin confundir excesivamente al lector (pues las modificaciones son poco significativas), se solventa el engorroso problema de tener que cambiar la rima en un verso que, por lo demás, se adapta perfectamente a las intenciones del poeta. Un ejemplo claro de esta práctica lo encontramos en el canto II, donde el caballero Sarliente alterna su nombre con Sarlientes en función de las necesidades de la rima. De esta forma, en el verso 94, el nombre es Sarlientes, porque ha de rimar con 'gentes', mientras que en el verso 173 se le llama Sarliente para facilitar que rime con 'difícilmente', lo mismo que en el 193 buscando la rima con 'ardiente'. Del hecho de que en la cuarta (y última) mención de este malogrado héroe (muerto en los primeros compases del poema) reciba también el nombre de Sarliente, hemos de inferir que Martínez se terminó inclinando por éste último antropónimo, tras haberlo construido con 's' final en la primera mención que hace de él.

Lo que acabamos de comentar no se puede considerar en sí una irregularidad en la construcción de la rima, sino un recurso del autor para lograr ésta cuando se le pone complicada; no se vulnera con ello ninguna ley métrica ni se cae en el ripio o en la rima fácil: solamente es un recurso del poeta que modifica un nombre inventado por él para no romper la pureza del consonante. Sin embargo, a veces, nuestro autor practica una fórmula que, sin parecer a simple vista legal, no se sale radicalmente de lo que debe practicarse en la versificación. Se trata de emplear para la rima palabras homófonas con significado distinto, con lo que a simple vista nos encontramos con un vocablo repetido, pero con la salvedad de que sólo se ha repetido su forma, su significante, pues el significado no es el mismo. Los ejemplos, sin ser numerosos, no son difíciles de localizar y, como muestra, nos hemos permitido traer a estas páginas un par de ellos. El primero lo hemos extraído del canto X:



“Son las armas (...)  
a modo de axedrez, con oro y *pardo*,  
de piedras preciosísimas (...)  
La enseña del escudo (...)  
sierpes que dan batalla a un fiero *pardo*...”

(Canto X, vv. 177-182)

En este caso se combina el adjetivo de color ‘pardo’ con el sustantivo ‘pardo’ que designa a un felino salvaje. El quiebro es distinto al del ejemplo anterior, pero de nuevo Martínez salva la rima sin repetir estrictamente la misma palabra. Veamos un caso más:

“los más bizarros hombres y más *bellos*,  
que el mundo conoció ni podrá *vellos*”

(Canto I, vv. 583-584)

La variedad de estos versos estriba en el hecho de que aquí no se repiten los significantes, pues la variación de la grafía inicial lo impide, pero a cambio se produce un ejemplo perfecto de palabras homófonas, ya que el desprecio en la pronunciación diferenciada de la ‘b’ y la ‘v’ trae consigo dos vocablos que suenan igual, aunque se manifiestan diferentes incluso al leer los dos versos seguidos en el fluir normal de la lectura del poema.

En ocasiones, no obstante, se le escapan a Martínez rimas con la misma palabra exacta, sin matices semánticos, como en los versos iniciales de la obra, donde encontramos lo siguiente:

“Vino tanto a estenderse el nombre de *ellos*  
(...)  
Uno se aventajó entre todos *ellos*”

(Canto I, vv. 65-69)

Y, en algún caso excepcional, la repetición afecta a un sintagma completo, como se ve en el ejemplo que ahora rescatamos:

“El poderoso golpe que avía dado,  
como dixe, con *saña impetuosa*,  
(...)  
antes, más desabrido y más ayrado,  
con furia nueva y *saña impetuosa*...”

(Canto XI, vv. 57-62)

De alguna manera, estos ejemplos que hemos aportado nos hablan del método de versificación usado por Eugenio Martínez, a veces tocado por irregularidades que afectan a la rima (o a la métrica, como se vio arriba), pero no deslucen radicalmente la composición del poema, en el que se hace muy difícil encontrar rimas fáciles o ripios destacables. Por todo ello, y teniendo en cuenta lo que hasta aquí dejamos dicho, no es *La toledana discreta* un poema compuesto con descuido en cuanto a la métrica; por el contrario, el autor ha intentado cubrir sus deficiencias con un catálogo de recursos más o menos válidos con los que, al menos, ha conseguido mantener el tipo en casi la totalidad de los miles de versos que llenan las páginas de su libro.

Otras cuestiones, como puede ser el ritmo, podrían servir para hacer más completo el presente estudio, pero no cabe duda de que, a la hora de componer un poema narrativo, determinados planteamientos parecen quedar supeditados al esquema del relato; el ritmo es sin duda uno de ellos, pues no es lo mismo componer sonetos, con carácter lírico y con una estructura cerrada de obra completa, que octavas reales con pretensiones que muchas veces exceden los límites de lo que es la poesía (tal y como la entendemos desde el punto de vista actual de los géneros). El poema épico emplea un lenguaje que muchas veces es más propio de la prosa que del verso dadas sus necesidades y su vocación novelesca, que hacen difícil mantener el rigor de los endecasílabos con ritmo (sea cual sea el modelo elegido). No nos vamos a detener pues en el análisis del ritmo del poema, por entender, como acabamos de decir, que la extensión y las pretensiones del texto parecen reñidas con la minuciosidad que requiere el uso estricto de este recurso poético<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Una mirada más o menos detenida a los poemas épicos contemporáneos de *La toledana discreta* nos permitirá ver que el asunto del ritmo no fue una de las preocupaciones fundamentales de los poetas que cultivaron el género.



## **6. TEMAS Y CONTENIDO**

### **6.1. Antigüedad y grandeza de la ciudad de Toledo: genealogía de la toledana discreta**

Desde las páginas del prólogo, Martínez deja claro cuál es su propósito a la hora de ponerse a escribir: “el fin que llevo en toda esta larga historia es tratar la antiquísima fundación de la Imperial y siempre ilustre y esclarecida Toledo sobre quantas ciudades España goza”. Por eso se hace necesario partir del prólogo para establecer las bases de este tema básico en las intenciones del autor. Allí encontraremos toda una serie de elogios, panegíricos e hipérboles acerca de las grandezas de dicha ciudad, que parecen dictados, en gran medida, por el sentimiento patriótico de Martínez, que le impide ver los posibles defectos y le lleva a exagerar las virtudes. Lo primero que llama la atención del lector es la afirmación continuada de que Toledo es el origen no sólo de toda España, sino también de gran parte del mundo antiguo (Europa, Asia...), que se recoge en el prólogo al lector por medio de un curioso encadenamiento de ideas:

“...nunca le ha faltado la dichosa suerte de ser cabeça de reyno, y el más antiguo y noble de las Españas, pues largos cientos de años antes que huviesse León, Burgos, Córdoba y las otras poblaciones nobles, ya Toledo gozava de su real nobleza...”

Más adelante, y siguiendo con la progresión citada, Martínez desvía momentáneamente sus elogios a toda España:

“El fin que lleva es tratar de las ilustres casas de toda España (...). Y aunque parezca que no puede aver orden que esto assí sea, por aver muchas nobilísimas casas de príncipes y titulados que no tienen su origen en España (...), con todo esso se verá llanamente ser hijos de nuestra madre España, cuyos renuevos y semilla ilustre en tiempo de Brigo y de otros reyes se derramó por todo el mundo...”

Sin aportar más testimonios que sus propias palabras, el autor continúa su discurso patriótico, elevando si cabe más el tono elogioso y la atribución de proezas increíbles a España:

“¿Quién (si no españoles) fundó a Inglaterra, Yrlanda, Frigia, Goci, a Francia y

la soberbia Roma, como se ve en los autores más graves?”

No precisa quiénes son esos autores tan graves que han lanzado afirmaciones tan tajantes y tan atrevidas, pero es evidente que de las mismas se desprende un tono hiperbólico que, sin ninguna base, nos prepara para enfrentarnos a una historia que sólo tendrá de real una mínima referencia a lugares concretos que se mezcla con personajes ficticios, mitológicos y hasta bíblicos. Para culminar el canto de las virtudes de Toledo, y enlazando con los últimos párrafos transcritos, Martínez afirma:

“Y siendo de España lo mejor, más fértil y antiguo aquel lucido reyno de Toledo, desde el qual quién duda que, como desde real trono o fuente copiosa de nobleza, salieron los claros arroyos y caudales ríos que fertilizaron hasta lo más escondido y remoto de la tierra (...): ella produjo los Roldanes, los Oliveros y nobles de la Francia, los engrandezidos ingleses, los nunca bien loados godos, cuyo principio se verá aver antes sido de Toledo y su vuelta a España ser sólo a recobrar lo que sus antepassados avían dexado como en depósito para aquellos tiempos.”

Hemos llegado al punto culminante de esta progresión de grandezas atribuidas a la ciudad de Toledo, y vemos que en ella se fusionan las alusiones a lugares reales e incluso a hechos históricos relacionados con el pasado ilustre de la misma, con referencias a héroes mitad legendarios y mitad reales, como Roldán y Oliveros. Esto, unido a la cita del rey Brigo (cuya historicidad es más que discutible), nos va adentrando por los senderos de la ficción, que se impondrá poco a poco según avancen las páginas del poema propiamente dicho.

El panegírico dedicado a Toledo en las páginas preliminares al texto se extiende por la dedicatoria (en la que parece más lógico el tono elogioso), a veces repitiendo aspectos ya comentados (como el haber sido siempre y desde muy antiguo “cabeça de toda esta península”). Sin embargo, la atención se desvía aquí hacia otras peculiaridades toledanas que resultan dignas de atención y que Martínez destaca como parte de esa grandeza sublime que atribuye a la ciudad del Tajo. En primer lugar encontramos una visión mítica de Toledo, cuyo atractivo misterioso y casi mágico hace que todas las civilizaciones se asienten en ella, atraídas por ese magnetismo que va más allá de la grandeza física y económica de la urbe:

“eligieron por su alcáçar y descanso esta ciudad insigne, no por ser la más populosa deste imperio ni por estar en la mitad dél, como coraçón suyo, ni por los grandes contratos y mercancías que a ella acuden, assí propias como estrangeras,

de las islas y no conocidos mundos; sino por cierta divinidad que en todas sus cosas representa, satisfaciendo y llenando los bazíos de los desseos más sedientos por ver y gozar cosas grandiosas y raras”.

Más adelante se subraya todo esto ofreciendo la presencia de lo que podríamos llamar “un no sé qué” que enaltece y sublima a la ciudad, por encima de lo que es comprensible por la mente humana. Podría afirmarse que, tras el elogio de las grandezas históricas (aunque fabulosas casi siempre) que configuran desde el prólogo la esencia misma de Toledo, Martínez tiende en la dedicatoria hacia una idealización de ésta que la habrá de convertir en el lugar mítico propicio para el relato de aventuras (inalcanzable físicamente por los héroes, como luego se verá), y que preparará a la insigne población para transmutarse, en el poema, en la Tolietro de Sacridea, por encima de toda la realidad y en medio de la más insigne ficción capaz de producir el salto cualitativo entre el lugar real, reconocible en cualquier mapa de España, y el lugar mítico, sólo posible dentro de los límites de la ficción novelesca del autor y de la imaginación cómplice del lector. En este camino tienen plena cabida las siguientes palabras extraídas de la dedicatoria:

“Creo que assí como el cielo es más claro, sereno, apazible y benigno que en todo el reyno, assí particulares influencias de estrellas le aventajan con tan alto modo que si es mucho lo que se ve digno de estima, es más lo que se estima sin que se vea, como cosa celestial y rara”.

Parece evidente que desde estas páginas preliminares Martínez va preparando el camino para transformar la ciudad real en una ciudad fabulosa, más cercana a los lugares imprecisos de la literatura caballeresca que a la urbe que fuera referencia obligada en los Siglos de Oro. Quizás por eso emplea ese tono hiperbólico que hace de Toledo poco menos que la base de toda la civilización y que, sin dudar de que el autor hable sinceramente, va logrando una atmósfera literaria que encontrará eco, más tarde, en las referencias presentes en el poema. Independientemente de la alusión a lugares y aspectos más o menos realistas (que, como veremos después, ofrecen una imagen ya conocida de la ciudad imperial), las referencias que venimos estudiando nos acercan a un ámbito legendario que sumerge a Toledo en una nebulosa propicia para desarrollar la fantasía. Un ejemplo fundamental lo encontramos al final del prólogo al lector, cuando se supone que no ha comenzado aún la ficción literaria del poema. Allí, Martínez habla de la cueva de Hércules y de los pergaminos que profetizaban la pérdida de España en tiempos de don Rodrigo, el último godo. Según la leyenda, cuando un rey abriera las puertas encerrojadas

del Palacio Encantado de Toledo, horribles males caerían sobre el reino. La profecía de esta leyenda se cumple punto por punto y trae consigo la invasión árabe de la península<sup>1</sup>. Esta cita, en medio de afirmaciones que pretenden ser históricas, nos va acercando a esa intención fabuladora que detectamos desde los preliminares del libro y que se refuerza más, si cabe, cuando Martínez incluye a uno de sus personajes en medio de la tradición legendaria a la que nos venimos refiriendo:

“La maga Flavisa, que yo introduzgo aquí favoreciendo a los toledanos y españoles, es la misma que puso en la cueva de Toledo (llamada comúnmente la cueva de Hércules), aquellos memorables pendones y pinturas que estava dicho por ella averse de perder el reyno por manos de los que en sus vanderas tuviessen aquellas divisas y en sus vestidos el traje africano que allí traían, como sucedió a la letra”.

El autor hace suya la leyenda con la inclusión de Flavisa y la inserta así en medio de su obra, del mismo modo que hace verosímiles (por la vía de la ficción literaria) todas las afirmaciones pseudo históricas que hemos comentado arriba. De esto a convertir Toledo en Tolietro sólo hay un paso, y de ahí a dejar de referirse a un lugar real, reconocible, y sustituirlo por un espacio fabuloso con base en la realidad, no media más que el deseo del autor de crear una obra literaria y de dejar volar su imaginación. Aunque, eso sí, siempre desde la base del elogio y desde la intencionalidad clara de ensalzar las grandezas de toda índole que adornan a la ciudad en la que nació Martínez.

Precisamente la relación de esas cualidades será la base esencial de las páginas de la dedicatoria, donde, además de esbozar los planteamientos fabuladores que acabamos de comentar, enumera algunas de las cosas que, desde su perspectiva, hacen grande a Toledo. Entre ellas, “la santidad y soberbia de su Iglesia”; el entorno natural que la rodea (“la belleza de sus vegas”, “el insigne Tajo”); la grandiosidad de sus monumentos (“magestad de sus edificios, soberbia de sus muros”); la importancia de sus conquistas, fabulosas pero insignes en palabras de Martínez; las virtudes de sus habitantes (“discreción y aviso de los hijos que cría”, “hermosura y cortesanía de sus hijas”) o el uso correcto de la lengua (“guardando purísimo su lenguaje para regla y ley del

---

<sup>1</sup> Sobre la leyenda toledana de la cueva de Hércules y la pérdida de España, *vid.* Fernando Ruiz de la Puerta, *La cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional, 1977. Los dos textos que configuran el relato legendario completo pueden hallarse en Eugenio de Olavarría, *Tradiciones de Toledo*, Madrid, 1880, edición facsimil en Toledo, Editorial Zocodover, 1980. *Id.*, también la nota 43 del “Prólogo al Lector”.

reyno todo”). Y sin embargo, no son todas esas peculiaridades las que engrandecen a la ciudad imperial, sino ese algo que queda latiendo y que le resulta a Martínez difícil de describir: “ay mucho más, y tal, que si se acertase a dezir, no se merecía estimar tanto”.

Las bases están ya establecidas y sólo queda adentrarse en los entresijos del poema donde, curiosamente, el lector se encuentra con que el tema toledano queda un tanto relegado y, las más de las veces, no pasa de ser un mero esbozo de un planteamiento que se promete continuamente, pero que casi nunca avanza. De hecho, la dedicatoria ya advierte de lo que nos va a ofrecer el texto cuando, una vez más, el autor declara sus intenciones: “mi fin es tratar la antigua nobleza y antigüedad nobilissima de esta ciudad, y los valerosos y famosos que de ella salieron, como se verá en la quarta parte (que está ya hecha), donde lo que en las tres primeras parece fabuloso en parte, se echará de ver aver sido historias y sucessos verdaderos de cavalleros ilustres y personas notables”. Nosotros tendremos que conformarnos con leer la primera parte, pues, como ya se dijo, ninguna de las restantes parece haber sido escrita. Por eso nos quedaremos con la idea de que lo que nos ha contado el autor es “fabuloso” y, además, no tendremos ocasión de saborear con detalle esos orígenes ilustres de Toledo que se nos prometen. *La toledana discreta* es sólo una parte de un proyecto mucho mayor en el que, a todas luces, Martínez tenía previsto elaborar un texto lleno de elementos fantásticos, con la idea de desembocar en la antigüedad remota de su ciudad y lograr inscribirla, de esa forma, en el número de los lugares míticos. El Toledo de Martínez tiene poco que ver con el Toledo real, histórico, pero en cambio sí se relaciona con el elemento legendario, siempre propicio y atractivo en las ciudades que, como Toledo, hunden sus raíces en una nebulosa de realidad y leyenda que permite sin problemas la más libre fabulación. Ese será el punto de partida de Eugenio Martínez.

#### 6.1.1. Toledo: entre el mito y la realidad

Parece indiscutible que de las palabras de los preliminares (analizadas detalladamente arriba) se desprende una intencionalidad que podríamos llamar histórica por parte del autor, pero no menos cierto resulta que esa intencionalidad se ve mediatizada por un prurito fabulador que lleva a Martínez por los senderos imprecisos de la imaginación, y que terminará instalando su pretendido tratado histórico entre los textos literarios y su ciudad en medio de los mitos urbanos, en un lugar inexacto entre la tierra y el cielo. Tal vez por eso en los primeros compases del poema se insista en el deseo de hacer historia y, al mismo tiempo, en la escasez de rigor que existe acerca



de los orígenes de Toledo:

“Haré que en la espaciosa fértil vega  
de la Imperial Ciudad se oyga la fama,  
quitando el ciego error y niebla ciega  
que de su antigüedad oy se derrama...”

(Canto I, vv. 25-28)

En efecto, los historiadores anteriores a la publicación de *La toledana discreta* son poco precisos a la hora de afrontar los tiempos más remotos de la historia de Toledo, lo que les lleva a echar mano de fuentes poco fiables e incluso, en algunos casos, apócrifas, en la misma línea que se sitúa nuestro poema y que encaja perfectamente con las palabras de Fernando Martínez Gil:

“Los linajes aristocráticos alardeaban de antigüedad y de nobles orígenes, y los historiadores locales no escatimaron esfuerzos para proporcionárselos a Toledo. La fundación de la ciudad fue uno de los temas de más apasionada discusión en los cenáculos de los intelectuales e incluso fuera de ellos. Salazar de Mendoza se remontó a los tiempos de Túbal, nieto de Noé; Alcocer atribuía la fundación a un nigromante griego en el año 1260 a. C.; Blas Ortiz, Alvar Gómez y el doctor Pisa se inclinaron por el mismo Hércules, ‘de lo qual da buena conjetura y prueba la cueva que en ella hay de su nombre y apellido’; y Garibay, Arias Montano y Román de la Higuera optaron por los ejércitos de Nabucodonosor...”<sup>2</sup>

Estos historiadores que, como se ve, coinciden con nuestro autor (tanto en la búsqueda de orígenes preclaros para la ciudad como en la atribución de la fundación a personajes que se diluyen en las brumas de la leyenda), actúan motivados, según Martínez Gil, por el deseo de recuperar (o más bien mantener) la secular importancia de Toledo, tras el traslado de la corte en mayo de 1561:

“El poder político se había alejado y, por ello, ahora más que nunca era necesario cerrar filas en torno a los privilegios de nobleza de una ciudad que aspiraba a seguir ostentando la alta posición que a lo largo de su historia se le había reconocido.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Fernando Martínez Gil, “El Antiguo Régimen”, en VV.AA., *Historia de Toledo*, Toledo, Editorial Azacanes y Librería Universitaria de Toledo, 1997, p. 363.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 361.

En este orden de cosas, debemos entender que las intenciones de Eugenio Martínez no difieren en nada de las de sus coetáneos, en lo que se refiere a la búsqueda de los orígenes remotos e imprecisos de Toledo; lo único que les separa es que aquéllos escriben con la autoridad que les da la práctica de la crónica histórica, mientras nuestro autor lo hace desde una perspectiva declaradamente literaria (manifiesta en el uso del verso y, sobre todo, en el carácter fabuloso que imprime a su relato, por más que él se empeñe en justificar con ejemplos que el rigor histórico no está reñido con la poesía<sup>4</sup> o que, en efecto, se publicaran poemas épicos dotados de una historicidad a veces rigurosa, como es el caso de la mayor parte de *La Araucana*).

Situado el poema y su autor entre quienes pretenden preservar la antigua grandeza de Toledo, el paso a esa visión mítica que defendemos en *La toledana discreta* no dejará de ser, tan sólo, uno más en el camino de las intenciones de Martínez, quien si peca de algo es de salirse del cauce más utilizado por el resto, pero no de excederse en la fabulación, pues hemos visto cómo todos los historiadores contemporáneos lucubran sin mucho pudor acerca de la antigüedad, nobleza y prosapia de la ciudad imperial.

Así las cosas, el tercer canto del poema nos anuncia en su título la primera y prometedora mención directa de Toledo, al decirnos que “llega a la corte de Ingalaterra Sacridea, princesa toledana”. Desde el momento en que este personaje entra en acción, el lector asume que se trata de la “toledana discreta” a la que alude el título del poema, aunque inmediatamente Martínez transforme el gentilicio en tolietrano y el nombre de la ciudad en Toliетро ( canto III, vv. 236 y 501 respectivamente). Estas transformaciones buscan un distanciamiento entre la ciudad real y reconocible del siglo XVI y la ciudad literaria que imagina el autor, a pesar de que las descripciones que contiene el canto tercero nos instalan de lleno en la ribera del Tajo a su paso por Toledo y nos ofrecen algunas referencias que no podemos pasar por alto. Pero antes de centrarnos en estos aspectos concretos, quizá sea interesante reseñar que en la totalidad de menciones que, en el texto del poema, se hacen a la ciudad imperial, predominan las que utilizan el nombre poético de Toliетро y su correspondiente gentilicio, tolietrano o tolietrana, sobre las citas del nombre real y su gentilicio. Así, la ciudad es llamada Toledo en una ocasión, frente a las cinco en las que se le llama Toliетро, y el gentilicio real sólo se emplea cuatro veces, mientras el poético aparece en siete ocasiones. Las citas del nombre auténtico y su gentilicio se encuentran en los títulos de los capítulos y en las palabras que el autor (y no el narrador) introduce en el

---

<sup>4</sup> Vid. a este respecto el “Prólogo al Lector” y las notas 21, 23 y 24 del mismo.

principio del canto IX, donde aflora de nuevo la voz de la misma persona que hablaba en el prólogo y la dedicatoria, mientras que se reservan las menciones poéticas para el relato literario, en el que la ciudad y sus habitantes han dejado de ser reales para acercarse a esa categoría mítica que, poco a poco, va cubriendo con su grandeza idealizada la materialidad reconocible de Toledo. De esta forma, en los primeros compases del canto IX escuchamos al propio Eugenio Martínez, que nos dice lo siguiente:

“Todo lo que hemos dicho es fundamento  
para tratar mejor deste persiano,  
cuya fama y honroso pensamiento  
esclareció el contorno toledano (...)  
Por éste, el gran Toledo siempre crece,  
pues la reedificó con gran trabajo...

(Canto IX, vv. 9-22)

Tan sólo una vez es llamada Sacridea ‘toledana’ en el texto (al margen de los títulos), concretamente en el verso 410 del canto XXIV, curiosamente la última mención que se hace en el poema a la ciudad y a los nacidos en ella. En las demás ocasiones, como se ha dicho, se hablará de la tolietrana o de Tolietro, con el autor convertido en narrador y en fiel seguidor (al menos hasta el canto XXIII) del misterioso Lemante, autor fingido del poema.

Cabe preguntarse qué rigor histórico tiene el nombre poético empleado por Eugenio Martínez para mitificar a su ciudad natal. Él mismo afirma que el nombre procede de Tolietro, descendiente del rey Brigo y fundador de la ciudad, al que identifica como tatarabuelo de Andayro, el padre de Sacridea. La explicación (que se encuentra en los versos 617-704 del canto XXII) no tiene ninguna base real, pues, como vemos, se apoya en personajes creados por el propio autor, lo que contribuye a la creación de un lugar de gran fuerza literaria, pero no al reconocimiento de un pasado histórico real que permita hablar de la fundación de Toledo con rigor. Estamos ante una hipótesis más (como las señaladas arriba, en la cita de Fernando Martínez Gil), establecida por nuestro autor en medio de un poema épico pretendidamente histórico, pero básicamente fabuloso. Sin embargo, en la historiografía antigua de Toledo sí encontramos un nombre que se acerca bastante al empleado en nuestro poema; se trata de *Ptoliethrom*, vocablo de procedencia griega que, según Antonio Martín Gamero, fue considerado por algunos historiadores del siglo XVI como el que dio origen al nombre de la ciudad:

“Éstos suponen que el Hércules griego, a quien adjudican muchas hazañas del egipcio, fue el que echó los primeros fundamentos, titulándola *Ptolithron*, palabra eólica, que significa pueblo importante, mudadas algunas letras, a la manera que por antonomasia se llamó *Urbs* a la capital del imperio romano.”<sup>5</sup>

Martín Gamero cita, en nota al pie, a los autores antiguos que defendieron esta postura: Juan de Vergara y Blas Ortiz, ambos anteriores a Martínez y de actividad humanística importante en el siglo XVI. A ellos hemos de añadir a Pedro de Alcocer, que también baraja, en 1554, el nombre de Ptolietron (así lo escribe él), como el origen del actual<sup>6</sup>.

En cualquier caso, parece fácil aventurar que Martínez es conocedor de esta etimología y de las hipótesis acerca de este nombre, del mismo modo que no resulta difícil deducir el deseo de nuestro autor de acercarse, en lo tocante a la fundación de Toledo, a los planteamientos más audaces y, tal vez, menos verosímiles<sup>7</sup>. De esta manera resulta mucho más fácil crear una sensación de irrealidad que facilite la mitificación literaria, más intensa desde el momento en que Martínez se limita a tomar solamente el nombre aportado por los historiadores del XVI y luego lo maneja a su antojo, inventando un fundador de la ciudad y una sucesión de monarcas que terminará en la figura ilustre del Caballero del Fénix y de su hermana Sacridea, la toledana discreta.

Con estos planteamientos, el autor nos ha situado en una ciudad con una base real, pero pasada por el filtro de la idealización, que se configura como un lugar propicio para la ubicación de algunas acciones del poema y, a la vez, es la base que sustenta la grandeza de los héroes principales del mismo. Por eso, la primera imagen que se nos ofrece de Tolietro en el canto III se inscribe en los dominios de la idealización renacentista, pareja en gran medida al tópico del *locus amoenus* y con una sonoridad garcilasiana indiscutible:

“Llegando, pues, Andayro, a mediodía,

---

<sup>5</sup> Antonio Martín Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*, Toledo, Imprenta de Severiano López Fando, 1862, 2 vols (edición facsímil en Toledo, Editorial Zocodover, 1979), p. 87.

<sup>6</sup> Pedro de Alcocer, *op. cit.*, fol. XII vto. *Vid.*, también, a este respecto, la nota al verso 236 del canto III. Blas Ortiz nos dice que “Toledo (según creo) dedujo su nombre del griego poliethron, que significa lugar, y ciudad; y con razón los griegos la llamaron por antonomasia ciudad” (Blas Ortiz, *La Catedral de Toledo, 1549. Descripción gráfica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, edición de Ramón González y Felipe Pereda, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, p. 135.)

<sup>7</sup> Martín Gamero llama a los historiadores que plantean estas teorías (con la perspectiva positivista del siglo XIX), “escritores aficionados a la ciencia mitológica” (*op. cit.*, p. 87).

al lugar donde Tajo caudaloso  
con lento passo y curso se movía  
con las guijas jugando en son gustoso,  
por más se solazar torció la vía  
gran trecho de su campo victorioso,  
emboscándose alegre en la espesura,  
gozando de las flores y verdura.”

(Canto III, vv. 345-352)

La localización nos lleva a las cercanías de Toledo, extramuros, en las orillas del Tajo, con lo que la ciudad propiamente dicha queda en un segundo plano, presente pero en la distancia. No hay en Martínez ninguna descripción física detallada que nos permita reconocer rincones, calles o edificios concretos; será siempre la sugestión de unas palabras lo que nos lleve a una intuición imprecisa de Toledo. Por lo demás, las descripciones (siempre escuetas en nuestro autor), forman parte casi siempre de la tónica al uso, como se ve en la octava que hemos transcrito o en estos otros versos, en los que se nos habla de una forma tan general que lo que se nos dice podría ser ubicado en cualquier lugar de la naturaleza:

“Aquí los paxarillos más parleros,  
del vivo amor (en rato tan pesado),  
tocados de la llama en que se ardían,  
sus encubiertas ansias descubrían.”

(Canto III, vv. 365-368)

Hay, no obstante, en este primer acercamiento a Toledo, una definición lacónica del lugar que ocupa la ciudad y del carácter de sus habitantes:

“En el riñón de España residía  
mi padre, en la ciudad más populosa  
que en los ricos confines de ella avía,  
llena de gente ilustre y generosa.”

(Canto III, vv. 313-316)

Pocas palabras y también comunes, llenas de vaguedades y generalidades, pues que la gente sea “ilustre y generosa” no parece una cualidad exclusiva de los toledanos, y la ubicación sólo nos confirma que se trata de Toledo por el contexto en el que nos estamos moviendo: en esos

términos podría referirse a más de un lugar. Sólo en una ocasión describirá Martínez la ciudad de Toledo de forma que pueda ser identificada con cierta facilidad. Se trata de una vista general, desde el exterior, como sacada de una pintura o un grabado, vislumbrada desde los cerros que hoy ocupan los cigarrales:

“En una montañeta levantada  
(la qual Tajo con curso presuroso  
tiene por las tres partes bien cercada,  
quedando el otro lado deleytoso),  
hizo una población fortificada  
poniéndola su nombre claro, honroso,  
que es la ciudad mejor de aquella tierra,  
propria para el bullicio de la guerra.”

(Canto XXII, vv. 673-680)

Como se ve, se trata de una descripción canónica, insertada en la iconografía toledana de siempre y, sobre todo, en la contemporánea. Algo parecido encontramos en Garcilaso:

“Estaba puesta en la sublime cumbre  
del monte, y desde allí por él sembrada,  
aquella ilustre y clara pesadumbre  
d’antiguos edificios adornada.”<sup>8</sup>

La misma idea de la ciudad asentada en el monte, cayendo sobre la ladera, está presente en Góngora, en El Greco y, tal vez, también en Cervantes. No hay nada novedoso en Martínez, quien parece partir de su paisano Garcilaso, pero que se queda a gran distancia de éste, a causa, sobre todo, de su estilo seco y poco versátil. No obstante, la imagen que nos ofrece sí es aquí reconocible y, por tanto, nos sirve para entender la visión que él mismo tenía de su ciudad, caracterizada por su situación estratégica que la hace “propria para el bullicio de la guerra”, pero que, a la vez, permite el solaz, tanto por la presencia del Tajo, como por la parte que éste no baña y que se convierte en un lugar “deleytoso”. Una ciudad, pues, para la guerra y para el placer, con una imagen eterna que parece haber quedado inmóvil desde entonces para disfrute de la posteridad: la ciudad que describe Martínez es la misma que se puede contemplar hoy.

No hay más descripciones; el resto de las menciones directas del nombre de Toledo, o

---

<sup>8</sup> Garcilaso de la Vega, ed. cit., p. 201, égloga III, vv. 209-212.

Tolietro, y sus derivados no pasa de ser una mera referencia, sin más pretensiones que las de seguir el hilo de la narración. Sin embargo hay dos aspectos que deben ser comentados en relación con la presencia de la ciudad imperial en *La toledana discreta*. En primer lugar, la alusión velada a una leyenda relacionada en parte con la de la cueva de Hércules: la de la Cava. No se habla de ella, pero sí se apunta una historia semejante. La leyenda de la Cava narra cómo don Rodrigo se enamora de ésta al verla bañarse desnuda a las orillas del Tajo y cómo los amores ilícitos entre ambos propician la pérdida de España por el enfado de don Julián, gobernador fronterizo y padre de la Cava, quien deja pasar a los árabes propiciando así la invasión<sup>9</sup>. Las semejanzas con el comportamiento del tolietrano rey Andayro me parecen indiscutibles:

“Mi padre, yendo un día disfrazado  
al hermoso vergel de un lusitano,  
vio desnuda lavarse una donzella  
y quedó preso del donayre de ella.”

(Canto III, vv. 509-512)

Las consecuencias de este enamoramiento serán, también, nefastas para el reino de Tolietro, pues la doncella en cuestión, llamada Medarda, incitará a Andayro a librarse de su mujer y sus hijos, dejando el trono sin heredero y provocando así el arranque de nuestra historia<sup>10</sup>.

Precisamente a partir de que quede vacante el trono tolietrano se desencadena el segundo aspecto que resulta interesante en el recorrido toledano de Eugenio Martínez: se trata de la demanda de Sacridea. La joven heredera ve cómo su primo Lucino le disputa el trono y tiene que ir por las cortes más ilustres buscando un caballero valedor que luche con éste para dilucidar el futuro del reino. Éste es, sin duda, uno de los más extendidos motivos de aventura en los libros de caballerías y nos sirve a nosotros para cerrar con broche de oro el proceso mitificador al que, de la mano de Martínez, estamos sometiendo a Toledo, ya que la ciudad pasa a ser, por este método, igual a otros tantos reinos perdidos en la imprecisión espacial de la literatura caballeresca, que necesitan del fuerte brazo de un glorioso guerrero para decidir quién será su futuro rey. Si a esto le unimos que, en todo el poema, Toledo y su entorno parecen ubicarse en un lugar lejano e inalcanzable, y que los héroes del relato se pasan todo el tiempo preparándose

---

<sup>9</sup> Vid. Olavarria, *op. cit.*, pp. 45-53 y Antonio Delgado, *Leyendas de la Ciudad del Tajo*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1986, pp. 21-29.

<sup>10</sup> Vid. la nota al verso 512 del canto III.

para poder acceder allí sin que eso se materialice; si unimos, también, que el texto va preparando a los caballeros, convocados por la maga Flavisa al Castillo Encantado, para el momento supremo de volver a Toledo, tendremos como resultado el planteamiento de una aventura inacabada y el enaltecimiento de la ciudad, cuya vista depende de tantas grandes hazañas. El hecho insoslayable de que el poema no haya pasado de la primera parte deja al lector con las ganas de saborear esa vuelta a la patria perdida que tanto se les ha prometido a los caballeros descendientes de Héctor, y da a Toledo un matiz casi mágico, por lo inalcanzable, que no puede menos que recordar esos versos finales del romance del infante Arnaldos: “yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va”. Un final abrupto, inconcluso, que deja en la mente del lector mil preguntas acerca de esa respuesta, del mismo modo que queda latiendo la imagen sólo intuida de Tolietro (convertida ya en un lugar fabuloso), tras las últimas palabras de la maga Flavisa en el canto XXIII, cuando acaba de explicar la genealogía ilustre de los protagonistas.

#### 6.1.2. La genealogía de la toledana discreta

Entre los temas fundamentales del poema debe ocupar un lugar relevante el que da nombre al libro, si bien no es uno de los filones narrativos más importantes, ya que las intenciones de Martínez de escribir una obra larguísima en cuatro partes provocan que esta primera se detenga poco en el elemento prioritario y discurra ampliamente por medio de una selva de aventuras que desvían de continuo la atención de los temas principales. A pesar de todo, la temprana presencia en el texto de Sacridea y el interés que el narrador demuestra hacia los caballeros del bando de Héctor (de quien, como es sabido, desciende el Caballero del Fénix), comunican en parte una inclinación hacia el elemento genealógico que da título al poema y que será desvelado por la maga Flavisa más allá de la mitad del libro.

A grandes rasgos podemos decir que, si bien el autor no lo confirma nunca, la “toledana discreta” es Sacridea, la única princesa de la que se atestigua su nacimiento en Tolietro. Su papel en la obra es más bien secundario y un tanto decorativo, pero el engranaje que rodea su persona será suficiente para mover toda la acción de una buena parte del poema. En el capítulo sobre aspectos estructurales hablábamos de la existencia de dos bandos que defendían respectivamente la causa de Rosanía y la causa de Sacridea, motivaciones diferentes para la aventura, pero en ninguna manera antagónicas. La última de ellas se desarrolla en función de la recuperación del trono de Tolietro y sirve de excusa a Martínez para traer al poema la ilustre ascendencia de los



personajes que pugnan por ello. Y si nos remontamos a los orígenes primeros de tan importante familia, encontraremos en primer lugar a Héctor el Troyano, conocido héroe homérico muerto en combate singular con el griego Aquiles, según leemos en la *Iliada*, de tan egregia y literaria figura descienden, pues, los guerreros que están llamados a ocupar el trono tolietrano.

Pero lo que más nos interesa es la manera en la que el autor nos va presentando a los personajes, demostrando con sus palabras la importancia que tiene previsto otorgarles a lo largo de su ambicioso proyecto. Así, cuando llevamos leídos los ocho primeros cantos y hemos tenido la sensación de que el caballero más destacado de todos es Clarimante, el canto IX viene a poner las cosas en su sitio:

“Todo lo que hemos dicho es fundamento  
para tratar mejor deste persiano,  
cuya fama y honroso pensamiento  
esclareció el contorno toledano.  
Aquí vamos a dar con nuestro cuento;  
dando favor y ayuda al soberano  
contaremos la historia más estraña  
que jamás se escribió de nuestra España.”

(Canto IX, vv. 9-16)

El giro que suponen estas palabras nos habla, por sí solo, de la importancia que Martínez pretende dar al Caballero del Fénix y, por añadidura, a sus seguidores y amigos, pero a la larga se frustrarán nuestras expectativas, pues el poema sólo se ocupará esporádicamente de él, llevándole entonces de una a otra aventura, sin que se perciba nunca el final de éstas y el principio del engrandecimiento de Toledo y España que nos prometen los versos que hemos transcrito. Sólo sus grandes hechos de armas nos indican que es uno de los elegidos y sus amores recuperados con Roanisa lo sitúan en la línea de los finos amadores caballerescos de la tradición.

Lo más significativo, empero, de la presencia del Caballero del Fénix es su historia de niño raptado y educado para la caballería en tierras lejanas<sup>11</sup>, que no sólo engrandece su figura heroica, sino que, al mismo tiempo, la prepara para desempeñar luego el papel crucial de personaje extraño cuyo secreto, una vez desvelado, se promete atractivo para el lector y, por supuesto, para el resto

---

<sup>11</sup> Ya hemos hablado de este motivo narrativo en las páginas correspondientes al contexto literario del poema, y a ellas remitimos al lector.

de los personajes, que ignoran con quién se están codeando. El recurso es muy efectista y suele ser empleado muy a menudo en toda la narrativa de aventuras: cuando no se produce la anagnórisis por una señal que identifica al personaje o por unas prendas que le pertenecieron, aparece un nuevo personaje que da buena cuenta del pasado del misterioso. Aquí será la maga Flavisa quien se encargue de ello y, de paso, solucione el conflicto entre los corazones de Sacridea y Roanisa, que se disputan el amor del Fénix y que, tal y como fue profetizado, podrán compartir sin que ello suponga una vejación para ninguna: se nos cuenta que el del Fénix es, realmente, hermano de Sacridea; puede pues seguir amándola sin dejar de amar a su esposa, Roanisa. Parece casi un argumento de novela cortesana, pero a Martínez le vale, además, para solucionar el conflicto del trono de Tolietro; recordemos cómo Lucino disputaba a su prima Sacridea dicho trono, ante la perspectiva de la supuesta muerte del hermano de ésta, legítimo sucesor de Andayro. En el poema, Sergesto se enfrenta a Lucino por la causa de Sacridea y lo derrota (canto VI), con lo que, pasado el año del plazo dado, aquél se convertiría en esposo de la toledana y en rey de Tolietro. El autor guarda, no obstante, una baza que le permitirá poner las cosas en su sitio y que no mermará la importancia de la joven princesa: la aparición inesperada del Caballero del Fénix, que derrotará en combate singular a Sergesto y se colocará como pretendiente de Sacridea y defensor de su causa (canto IX). Lo que nadie espera es que este caballero será, por legítimo derecho, el heredero del fallecido Andayro, extremo éste que nos es revelado en los cantos XXII y XXIII, dejando así zanjado el asunto de la genealogía de los protagonistas.

En resumen, Sacridea y el Caballero del Fénix resultan ser hermanos, hijos de Andayro y Selisarda, descendientes, por línea recta de varón, del propio Tolietro (fundador, como dijimos, del reino), cuyo más ilustre antepasado es el mismo Héctor el Troyano. Con todo ello, Eugenio Martínez refuerza su concepción mítica de los orígenes de Toledo y hace proceder a sus egregios hijos de uno de los héroes homéricos, a la vez personaje fundamental de la mitología griega, consumando su propósito inicial: “tratar la antiquísima fundación de la Imperial y siempre ilustre y esclarecida Toledo”. La lástima es que generalmente se pierde en una selva de aventuras sin fin, cada vez más intrincada, que nos deja sin conocer los destinos del reino tolietrano después de ser recuperado por los que se nos han presentado como sus legítimos herederos. De esta forma, el tema que parecía lógico que moviera los destinos del poema queda reducido, en realidad, a unos capítulos concretos y, lo que es peor, no tiene una funcionalidad relevante en el desarrollo de la acción.

## 6.2. Magia y encantamientos

Es esencial en los libros de caballerías la presencia de hechos sobrenaturales que contribuyan a crear un clima fabuloso y faciliten la comprensión de las más extrañas aventuras, allí donde las leyes de la lógica trascienden la frontera de lo inexplicable. Por eso casi todas las novelas del género emplean, en mayor o menor medida, la magia y los encantamientos en todas sus modalidades. Martínez se excusa en el prólogo del uso de los encantamientos (que serán parte importante en el poema), argumentando su presencia desde tiempos remotos y con citas de autores graves como San Agustín, escritores clásicos como Virgilio y Ovidio o personajes de la antigüedad como Zoroastro. No parece poner en duda la existencia real de este tipo de práctica mágica, cuya realización atribuye al mismo Satanás:

“Y no ay que maravillarnos de esto, pues es el autor el demonio, gran sabio en los secretos naturales, que ayudado de ellos y de la licencia justa que Dios le da por los pecados de los hombres, haze cosas que pone admiración y asombro a quien las ve o a quien las considera.”

De estas afirmaciones se desgajan, según Martínez, algunos hechos extraños o incomprensibles, como la existencia de armas encantadas, las profecías o los oráculos. No cabe duda de que la intención del autor es crear el clima propicio para el relato que tiene pensado, y echa mano de estas explicaciones para darle al mismo una capa de verosimilitud e historicidad que le permita seguir fingiendo que lo que escribe tiene una base sólida en la realidad.

Jacques Le Goff hace una distinción entre tres formas de aparición de lo sobrenatural en la Edad Media<sup>12</sup>: *mirabilis*, lo maravilloso e inexplicable; *magicus*, con la intervención de seres humanos, magos y magas, ayudados por poderes sobrenaturales y, a menudo, demoníacos; y *miraculosus*, prodigios obrados por la divinidad, propios del cristianismo. En *La toledana discreta* la última categoría queda descartada, pues la acción tiene lugar en tiempos precristianos, y la primera casi queda diluida en la segunda; la práctica totalidad de hechos sobrenaturales presentes en el poema son justificados por la intervención de algún mago o maga que domina las artes mágicas y las usa, generalmente, para conseguir unos fines personales o para apoyar con ellas a otro personaje necesitado de esa ayuda. No hay resquicios de usos perversos de la magia en el poema de Martínez, pues, aunque cada mago actúa en beneficio de su protegido, rara vez

---

<sup>12</sup> Jacques Le Goff, “Il meraviglioso nell’Occidente medievale”, en *Il Meraviglioso e il quotidiano nell’Occidente Medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 3-23, citado por Juan Manuel Cacho Blecua en la “Introducción” a su edición del *Amadis*, op. cit., p. 128.

lo hace en contra de un tercero, si no es en un combate importante o como castigo de un comportamiento punible. Es decir, no existe en nuestro texto ningún encantador que tenga como misión imposibilitar la labor de un héroe enemigo suyo, como ocurre, por ejemplo, en el *Amadis*, donde Arcaláus el Encantador se desvela por causar el mal al protagonista. Sí hay, sin embargo, magos y magas que velan por beneficiar a su protegido, como hace, también en el *Amadis*, Urganda la Desconocida.

No obstante, a pesar de que, como vemos, la casi totalidad de hechos sobrenaturales presentes en *La toledana discreta* entrarían en la categoría de *magicus*, podemos establecer una clasificación de los mismos en función de su motivación y, sobre todo, de su importancia en el desarrollo de las aventuras y de los distintos episodios del poema. Para empezar habría que distinguir entre encantamientos propiamente dichos (que afectan a personas o lugares), objetos mágicos y profecías o vaticinios.

#### 6.2.1. Encantamientos de personajes

Podemos distinguir dos tipos de encantamientos de seres humanos, ateniéndonos a la finalidad que mueve al encantador a la hora de poner en práctica sus artes mágicas:

a) Encantamientos beneficiosos que se presentan, a los ojos del lector y ante la experiencia del personaje afectado, como perjudiciales o con apariencia de castigo. En esta primera categoría cabría incluir, al menos, tres casos. El primero es el de Martelio, padre de Clarimante, de quien se nos cuenta que fue atacado por una sierpe y, tras el combate, perdido el sentido, se halló en una oscura estancia a la que acudió una hermosa mujer con la que el guerrero mantiene una relación sexual íntima de la que luego nacerá Clarimante (canto I, vv. 77-144)<sup>13</sup>. El hecho, en un principio, parece pertenecer a la categoría de los *mirabilis*, pues no sabemos quién ha intervenido en su ejecución, y sólo conocemos su desarrollo y sus consecuencias, a todas luces inexplicables. Pero más adelante, la anciana que ha recluido a Clarimante en la Selva Encantada, nos da una explicación que nos lleva a clasificar los hechos en la categoría que Le Goff ha denominado

---

<sup>13</sup> Cabe reseñar aquí las similitudes del episodio con la concepción del rey Arturo, cuando Uterpendragón solicita la ayuda de Merlín para conseguir gozar de Igerna, la esposa del duque de Cornualles, y el mago, mediante un encantamiento hace que aquél tome las facciones del duque y posea a la dama. En ambos casos asistimos a una concepción en la que uno de los participantes ignora que está siendo utilizado por arte de magia para engendrar a un personaje que luego será un gran héroe. El lector puede encontrar el episodio de Uterpendragón en Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987<sup>3</sup>, pp. 139-142, y en Sir Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, ed. cit., vol. I, libro I, capítulo 2, pp. 11-12, entre otros textos.

*magicus*. La vieja (abuela materna de Clarimante y, por tanto, madre de Paternia, la bella dama misteriosa de la estancia oscura) nos informa de que ella ha sido la causante del encantamiento:

“despaché una serpiente horrible y dura  
que aquí me lo truxesse el mismo día;  
y teniéndole dentro este aposento,  
tuvo efeto mi honroso pensamiento.”

(Canto VI, vv. 461-464)

El motivo de este comportamiento será una profecía que la anciana conoce gracias a sus artes mágicas, según la cual de su hija Paternia habría de nacer un guerrero de gran talla, lo que le lleva a buscar un padre adecuado que termina siendo Martelio. El encantamiento, pues, se realiza después de tener conocimiento, por medio de las artes adivinatorias, de un evento importante que el destino parece tener reservado para esos tiempos. Más adelante comentaremos otro caso similar en el que la magia se hace imprescindible para el buen desarrollo de la acción, lejos de cualquier planificación verosímil.

El segundo caso afecta directamente al Caballero del Fénix y es un subterfugio de la maga Flavisa para llevar a éste al Castillo Encantado, donde habrá de esperar el momento de retomar el camino de la aventura. Cuando el del Fénix parte en busca de Roanisa tras su combate con ella, es víctima de un encantamiento según el cual unos jayanes se llevan raptada a su amada mientras ésta pide socorro y ayuda a su caballero, quien yendo en pos de ellos es conducido al citado castillo, un lugar envuelto siempre en una bruma de misterio que lo hace casi ilocalizable (canto XII, vv. 121-352).

De forma parecida se desarrolla el tercer caso que voy a reseñar: una dama en peligro, unos caballeros que pretenden ayudarla (en este caso Brinaldo y Cauro), unos malhechores a los que hay que vencer y un quiebro final que les pondrá directamente en el Castillo Encantado. Todo ello planeado “por una sabia dueña generosa” que hará a los dos guerreros creer como cierto lo que en realidad se produce “por un extraño encantamiento” (canto XIV, vv. 81-220). En realidad, todos los caballeros de la escuadra de Héctor que llegan al Castillo Encantado lo hacen por la virtud de la magia de Flavisa, cuya finalidad es reunir allí a todos los grandes para realizar el viaje definitivo a Tolietro. Casi siempre los encantados guerreros tienen la sensación de estar en peligro antes de acceder al mágico recinto.

b) Encantamientos de personajes concretos con motivaciones diversas. En esta categoría

vamos a citar dos casos diferentes, uno de ellos sin motivación aparente y el otro movido por un castigo. El que no parece tener motivación es el encantamiento de Paternia, la madre de Clarimante, que vive recluida en una torre en la Selva Encantada, como si su única misión hubiera sido traer al mundo al ínclito caballero. La reclusión, no obstante, parece ser más placentera que penosa, pero nunca se nos informa del porqué de la misma:

“Digo que fue a una torre, cuya altura  
a las nubes tocaban sus extremos,  
donde su viuda madre está encantada  
de altas ninfas servida y adorada.”

(Canto VI, vv. 693-696)

Cabe pensar que la autora del encantamiento es una vez más la abuela de Clarimante, que posiblemente fuera conocedora de los motivos de su actuación, pero al no hacer éstos notorios al lector crea una sensación de magia que engrandece la figura de Partenia, condenada a vivir en esa torre y con un mínimo protagonismo en la acción, como una dama que espera eternamente sin saber bien lo que espera. Es precisamente la falta de motivos aparentes lo que hace de este encantamiento uno de los más atractivos del poema, pues no sólo nos ofrece la magia, sino también la sinrazón de la misma, construyendo así una escena muy alejada de los umbrales de lo real, instalada por entero en los dominios de lo fabuloso.

El encantamiento concebido como castigo es el de Brisalda, la despiada doncella que pena su desamor en la Cueva del Amor, ardiendo en un fuego que simboliza la pasión amorosa y que se ha producido por la intervención de otra maga. En otras ocasiones nos hemos referido a este episodio, por lo que ahora nos limitaremos a comentar su validez desde el punto de vista de los encantamientos. La Cueva del Amor es fabricada para castigar un comportamiento considerado incorrecto, con lo que las artes mágicas adquieren aquí una calidad de correctivo: el personaje encantado sufre esta situación por su propia culpa y está condenado a padecer estos males hasta que otro personaje más puro y, por lo tanto, superior, deshaga el encantamiento con su valor y su esfuerzo. Es éste otro episodio común en el género caballeresco, motivado por la magia, que sólo podrá ser resuelto de una forma también mágica, por medio de la ordalía del fuego a la que se tiene que someter Roanisa<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> *Vid.* a este respecto el capítulo dedicado al contexto literario del poema, donde se comenta el tema de las ordalías.

### 6.2.2. Encantamientos de lugares

Es evidente que los encantamientos de lugares afectan también a los personajes, pero su carácter propio les convierte en referencia fundamental, pues la presencia de estos espacios mágicos (que modifica el vivir de las gentes) confiere a los textos un halo de misterio que los sitúa en el ámbito de lo fantástico, en un mundo imposible e irreal cuyas características se tornan más atractivas cuanto más inverosímiles son. El magnetismo que ejercen estos lugares atrapa inexplicablemente a los personajes, que se ven movidos por una fuerza invisible y pierden el dominio de su propia existencia. Quisiera comentar aquí dos de estos encantamientos de lugares, que tienen en común su conexión con la tradición caballeresca más antigua y su relación continuada con los libros del género en la literatura castellana del siglo XVI.

En primer lugar cabe destacar el Lago Encantado en el que habita el terrible monstruo Buraco, que fue fabricado por arte de encantamiento por Andero el Fuerte, esposo de Flavisa, al conocer una profecía según la cual de su estirpe nacería un caballero invencible y recto, lo que le lleva a construir el mágico lago y a encerrar en él a su hija Claveliana para mantenerla joven hasta que llegara el momento señalado por la profecía, que tendría lugar doscientos años después. Los motivos del encantamiento son muy parecidos a los que movieron a la abuela de Clarimante (ya comentados arriba), pero el resultado es distinto, pues la creación de ese lago maravilloso, con su monstruo guardián incluido, dará pie a la mitificación de un espacio físico irreal con apariencia de realidad, y facilitará el engrandecimiento del caballero al que está reservada la lucha contra Buraco y la victoria sobre él: Carbopía, príncipe elegido por el destino para casarse con Claveliana y engendrar al gran guerrero esperado por Andero. La magia y el misterio consustanciales a los lagos subrayan aún más el clima de fantasía y entroncan la aventura con una larga tradición de lagos encantados en el camino ya agotado de los libros de caballeros<sup>15</sup>.

Un mayor atractivo, si cabe, tiene el Castillo Encantado al que nos venimos refiriendo en estas páginas y que se caracteriza por ser cambiante y por mudar de lugar, al menos en apariencia, lo que le hace muy difícil de encontrar; ya hemos señalado que, por lo general, los que llegan a él son llevados por arte de encantamiento<sup>16</sup>. La primera aparición de este castillo tiene lugar en

---

<sup>15</sup> Sobre este tema, *vid.* la nota 12 del capítulo dedicado al contexto del poema y las páginas correspondientes a la materia de Bretaña.

<sup>16</sup> Esta facilidad para cambiar de forma y de lugar, que ubica el castillo en ninguna parte y lo convierte en un destino sólo reservado a unos pocos elegidos, recuerda al Castillo del Grial, habitado por el Rey Pescador, destino último e inalcanzable de Perceval (*vid.* Chrétien de Troyes, *El Cuento del Grial*, ed. cit.).

el canto V, y será protagonizada por Corimbato. Podemos establecer varias fases en la llegada del caballero al castillo. Primero se encuentra en un bosque muy espeso que, en apariencia, no tiene salida:

“Al apuntar el día vio que estava  
en una entricadíssima espesura,  
que aun por dó diesse passo no se hallava...”

(Canto V, vv. 521-523)

Consigue abrirse camino con su esfuerzo, pero, misteriosamente, la vegetación que va apartando y cortando vuelve a brotar detrás de él inmediatamente, como queriendo borrar el camino que está sólo destinado a este caballero:

“Abrió, de aqueste modo, senda y vía  
tan ancha que un exército cupiera.  
El cavallo también, que le seguía,  
con los pies desocupa la carrera.  
Pero, quanto él cortava y destruía,  
vio que luego tornava a su primera  
forma, cerrando el passo, sin que viesse  
quien en tal coyuntura allí anduviesse.”

(Canto V, vv. 537-544)

Por fin, Corimbato llega a un claro en el que una inmensa roca preside una gran plaza. Una mesa está dispuesta con todo tipo de manjares, como esperando su llegada y, tras la apariencia ruda de la peña, encontrará el caballero el Castillo Encantado. Todo el paisaje que rodea al héroe está dominado por la magia y en él se respira un ambiente impreciso, en la más pura línea de los libros de caballerías. Finalmente, Corimbato, para quien estaban reservadas tantas maravillas, tocará un cuerno que allí estaba dispuesto, y deshará el encantamiento, penetrando después en las mágicas estancias del castillo.

Para conseguir ese efecto de imprecisión y de vaguedad, capaz de difuminar el castillo en medio de una nebulosa inaccesible, Martínez echa mano de un recurso fundamental, que consiste en describir éste con palabras diferentes cada vez, dejando ver de forma velada la posibilidad de que todos los castillos aparentemente distintos que nos va mostrando sean, en realidad, el mismo, pero sin dejarlo nunca claro. Así, cuando Risambo llega a este destino inexorable, el narrador



dice: “en el fuerte alcázar, amparado / quedó, como otros muchos lo avian hecho” (canto XIII, vv. 617-618).

Todo esto es posible gracias a las artes mágicas empleadas por Flavisa a la hora de construir el castillo, tal y como se nos informa en el canto XIV, cuando Carbopía es conducido allí:

“Y ya que en el castillo (fabricado  
por mágico artificio y sutileza),  
estaba la animosa compañía,  
viene el mago a tratar de Carbopía.”

(Canto XIV, vv. 573-576)

Finalmente se nos revela esa característica esencial del castillo: la movilidad, propiciada por su creación mágica:

“En medio está el alcázar torreado  
donde la gran Flavisa estar solía,  
y donde los guerreros señalados  
fueron por orden suyo convocados.  
Ella lo avía dispuesto de tal arte  
que delante de todos siempre fuese,  
porque, en qualquier región y en toda parte,  
de conveniente alvergue le sirviese.”

(Canto XXIV, vv. 517-524)

Difícil de hallar, pero siempre dispuesto para servir de alojamiento en medio de las penalidades de la aventura y lo suficientemente oculto para no ser encontrado por quienes no serían allí bien recibidos. El Castillo Encantado es, pues, un espacio mágico al que sólo tienen acceso los elegidos y cuya presencia misteriosa hace que el lector se sienta atraído por él y espere con inquietud el desenlace de los hechos que en él se producen. Estructuralmente tiene un valor aglutinador que sirve de punto de encuentro y de preparación de los principales caballeros para enfrentarse, posteriormente, a los grandes retos que les tiene reservado el destino, cuando se produzca la anunciada vuelta a Tolietro (hecho éste que, como es sabido, no llega a hacerse realidad).

### 6.2.3. Objetos mágicos

Formando parte de la materia maravillosa se abre camino la presencia de objetos mágicos, dotados de poderes y de virtudes que, por lo general, están pensadas para facilitar la labor de los caballeros andantes, siempre expuestos a infinitos peligros en su vagar por senderos y florestas. Los libros de caballerías y, en general, los de aventuras, ofrecen siempre un surtido catálogo de objetos dotados de facultades mágicas, que también vamos a encontrar en *La toledana discreta*. Generalmente suelen ser anillos, espadas, lanzas o escudos, cuyos poderes ayudan a los caballeros a enfrentarse con malvados traidores o facilitan el tránsito por lugares peligrosos. En nuestro poema, además de armas encantadas (presentes desde los primeros combates singulares que se describen en el libro), encontramos otros objetos de características mágicas, que llaman la atención, a veces, por no ser los más habituales. Un breve repaso de los mismos, sin pretensiones de catálogo extenso, nos permitirá hacernos una idea de ese universo mágico al que nos venimos refiriendo.

Los menos comunes serían el junco y el libro. El junco le es entregado a Carbopía por un anciano que se servía de él como bastón, y tiene la utilidad básica de ser necesario para matar a un terrible monstruo (canto XV). El libro, por otro lado, servirá de guía al Caballero del Fénix para volver al Castillo Encantado tras la guerra de Brama. Flavisa al entregárselo al héroe le advierte de que ha de volver, “lo qual podréys hazer cómodamente, / si con este librico poderoso / al cavallo tocáys el pecho y frente” (canto XVII, vv. 641-643). También son poco comunes el espejo y la banda milagrosa capaz de curar heridas, como la que le sirve a Clarimante para sanar al herido Sebarcio:

“sacando la vanda provechosa  
con que qualquier herida o llaga horrenda  
sanava sin ponérsele otra cosa,  
a Sebarcio las llagas ata y venda (...),  
las quales sin tardar soldaron luego...”

(Canto XXI, vv. 450-455)

El poder oculto del espejo que recibe Roanisa de manos del mago que vigila la Cueva del Amor es útil a la doncella guerrera por facilitar los combates cuando éstos se complican:

“Toma, animosa dama, aqueste espejo,  
y, quando batallares con alguno,

mírate a él, y guarda este consejo,  
que rendirte jamás podrá ninguno.  
Y, quando no bastare este aparejo,  
por ser fuerte el guerrero e importuno,  
a sus ojos le buelve, y de repente  
en la tierra dará qualquier valiente.”

(Canto XVI, vv. 409-416)

Elementos de la más absoluta cotidianidad se convierten, por el poder de la magia, en objetos poderosos y asombrosos, cuyas virtudes extrañan y deleitan al mismo tiempo, porque, como ocurre con los encantamientos en general, permiten el vuelo de la imaginación, sin duda uno de los valores básicos de los relatos de ficción caballerescos entre los que se hace preciso incluir el poema de Martínez. Pero no siempre nos encontramos con realidades de uso común e incluso vulgares (el junco es un ejemplo), sino que éstas conviven con otros elementos más tradicionalmente asociados a lo maravilloso en la tradición literaria. Un claro caso es el de los bebedizos dotados de poderes prodigiosos y taumatúrgicos, como el que Clarimante bebe instado por su abuela, que tiene la virtud de hacer olvidar por un tiempo los amores que uno siente, con lo que el guerrero queda libre de su pasión por Rosanía y puede dedicarse con más rigor a la guerra. Este antifiltro amoroso tiene unos efectos sedantes que contrastan con la generalidad de pócimas relacionadas con el amor, que siempre producen un desasosiego imposible de frenar. Recuérdese el caso del filtro amoroso que toman Tristán e Iseo en la travesía de Irlanda a Cornualles. En *La toledana discreta*, el Caballero del Fénix se toma también una bebida mágica que le ofrece Herodio tras el combate con Brumoldo, con la cual recobra las fuerzas y se cura de las heridas. Como vemos, las pociones que incluye Martínez tienen, más bien, un carácter salúfero, claramente desviado de las virtudes que generalmente suelen tener estas bebidas, más cercanas a la locura de los ya citados Tristán e Iseo que a la tranquilidad de espíritu y de cuerpo que proporcionan las que aquí acabamos de comentar.

No hay que insistir demasiado en el hecho de que la mayoría de los objetos con poderes son las armas y los anillos, que, por otra parte, son los más empleados en la literatura de caballeros desde la Edad Media, y de los cuales podríamos aducir ejemplos hasta la saciedad. En nuestro poema se alude a las armas encantadas en varias ocasiones, y las encontramos en los lances caballerescos, generalmente definidas sólo como encantadas, aunque en ocasiones se nos

detallen sus facultades, como es el caso de un escudo que lleva Corimbato:

“que tiene por virtud maravillosa  
impedir el malvado encantamento,  
impíos hechizos o arma ponçosa...”

(Canto II, vv. 497-499)<sup>17</sup>

En definitiva, se trata de una serie de objetos que tienen como función principal crear un clima de magia y de irrealidad, de distanciamiento y de extrañeza, capaz de transportar al lector a un mundo inexistente pero poderoso, con un atractivo propio que, en común unión con la asiduidad de los encantamientos, constituye uno de los pilares insustituibles de los relatos de caballeros, en los cuales, como nadie discutirá, la presencia de lo fantástico es tan necesaria como la de los propios héroes o la de las damas que los sustentan.

#### 6.2.4. Profecías y vaticinios

Ya hemos hablado arriba de la importancia de las profecías en la generación de los encantamientos: tanto el Lago Encantado como la concepción de Clarimante obedecen, como es sabido, a las previsiones que los adivinos hicieron en su momento. De ahí que, sólo de entrada, podamos con estos elementos dar cuerpo a este epígrafe, pero para no caer en la repetición de los mismos episodios desde distintas perspectivas, será bueno que desviemos nuestra atención hacia otras formas de vaticinio o de adivinación de lo porvenir que descansan, de igual modo, en el poder de lo sobrenatural y de lo mágico.

Por un lado, cabe referirse a los sueños que, si bien no son muy numerosos, sí tienen el protagonismo suficiente para que les cedamos aquí un pequeño hueco y les prestemos la atención debida. En la *Vulgata* el poder premonitorio de los sueños es tan grande que, sin ir más lejos, llega a profetizar al rey Arturo el final de su reino y de su esplendor y la decadencia de la caballería<sup>18</sup>. Sin llegar a tener el refinado simbolismo profético de los sueños que se recogen en la tradición artúrica, en *La toledana discreta* nos encontramos, por ejemplo, con el sueño de Aridano, que vaticina el surgimiento de la escuadra de Aquiles, capitaneada por Clarimante, y anuncia las

---

<sup>17</sup> Parecida virtud de antídoto contra los encantamientos tiene un anillo mágico que la Dama del Lago entrega a Lanzarote cuando se separa de él, pues ayuda a “descubrir y hacer visibles todos los encantamientos” (*Historia de Lanzarote del Lago*, op. cit., p. 178).

<sup>18</sup> Vid. *Historia de Lanzarote...*, op. cit., pp. 295-297.

futuras guerras contra los descendientes de Héctor, en función del viejo litigio que separa a ambas familias. En el sueño de Aridano se informa a éste de quiénes fueron los ilustres antepasados de él y de todos sus compañeros y se dota a la escuadra de un nuevo escudo (canto VIII). Lo sobrenatural, o al menos lo inexplicable, está presente en este sueño, pues a la mañana siguiente los escudos de todos los caballeros amanecen recién pintados con la nueva divisa. De esta forma se le da carta de naturaleza al sueño como elemento premonitorio, aunque, como en otros muchos momentos del poema, no pase de ser un mero anuncio de algo que quedará definitivamente aplazado para las siguientes partes de la historia.

Una segunda fórmula de profecía la deparan los anuncios llevados a cabo por personajes mitológicos que intervienen de pasada en la acción, y que pueden ser desde ninfas hasta diosas. En esta última categoría la presencia de Tetis será fundamental, sobre todo cuando en el canto XXII se muestra a Clarimante y le hace saber cuál es su misión en el Peloponeso. En cuanto a las ninfas, quizá la más significativa sea la que se le aparece a Carbopía para anunciarle que ha llegado el momento de enfrentarse al monstruo Buraco:

“Pues estando una noche a la ventana  
(como otras muchas vezes se ponía),  
sobre el agua una ninfa vio que, humana  
y con boz amorosa, assí dezía:  
‘-Agora tu destreza y mano ufana,  
esse esfuerço animoso y valentía  
se tiene de mostrar, pues es cumplido  
el término tanto antes difinido...”

(Canto XIV, vv. 617-624)

Ninfas y divinidades están presentes en todo el poema y, con sus intervenciones y oráculos, ofrecen a los personajes la ayuda y el apoyo necesarios para afrontar los peligros. En cierto modo son algo así como figuras protectoras que, al estar dotadas del don de la inmortalidad y vivir rodeadas de un halo de misterio y fantasía, pueden presentarse ante los personajes con la autoridad que les da el ser superiores. Los miedos humanos, cuya solución se encuentra casi siempre en las religiones, tienen aquí sus neutralizadores; unos seres sobrenaturales que, con su sola presencia bastan para tranquilizar los más inquietos corazones. Se trata, pues, de necesidades casi estructurales del relato que, de la misma manera que las visiones simbólicas de los buscadores

del Grial, producen una inquietud mezclada con una tendencia al sosiego, por lo que tienen de inexplicables y, a la vez, de sedantes. Casi todas las apariciones de personajes mitológicos tienen un valor profético en nuestro poema, pero a la vez, casi todas las profecías tienen la virtud de calmar las inquietudes de los héroes, que muchas veces se encuentran solos y perdidos en medio de las arbitrariedades del destino, y sin respuesta humana a los sucesos en los que se ven involucrados y que, a veces, parecen conducir a un terrible callejón sin salida o, directamente, al enfrentamiento con la misma muerte. Igual que los encantamientos y los objetos prodigiosos que acabamos de analizar, las profecías son una ayuda crucial para los caballeros y las damas que pueblan las páginas de *La toledana discreta*. Martínez, conocedor evidente de los libros de caballerías, no pierde la ocasión de incluir estos elementos en su obra, si bien se observa, conforme va avanzando la lectura, una acumulación un tanto caótica de elementos procedentes de diversas fuentes, que parecen estar puestos un poco al azar, como para dar sensación de universo fabuloso y de mundo fantástico habitado por personajes también fabulosos, a la manera de las más insignes novelas del género, pero con un cierto apelmazamiento y estatismo que impiden que el relato fluya dinámicamente.

### 6.3. El amor y la mujer

En el desarrollo argumental de los libros de caballerías (y de una gran parte de la literatura de todos los tiempos), el tema del amor se configura como una necesidad, como una suerte de armazón que permite la construcción de las tramas narrativas, y que en algunos casos adquiere una importancia principal. Igual que el amor, de manera general, es uno de los motores de la vida, en la literatura se hace imprescindible y su presencia mueve también ese mundo de ficción que encontramos en las páginas de un libro. En los relatos protagonizados por caballeros, el amor se convierte en una fuerza inevitable, en una referencia insustituible, tan importante como los mismos combates o las aventuras que llevan a cabo los grandes héroes. Hemos hablado ya hasta la saciedad de la evidente herencia caballeresca de *La toledana discreta*, por lo que se hace preciso establecer ahora la relación del amor con el carácter aventurero que sustenta el mundo idealizado de los libros de caballerías, sin perder de vista, por supuesto, que el tema se encuentra estrechamente ligado a la presencia femenina. En efecto, la mujer es una necesidad absoluta en la configuración del universo caballeresco, y aparece siempre como una presencia constante, aunque en muchos casos lo haga desde la distancia e incluso desde la imaginación y el deseo

frustrado de algún caballero. En cualquier caso, se hace imposible separar el tema del amor del tema de la mujer, la visión idealizada de ambas realidades hace también posible la plasmación de un mundo en el que los límites entre lo real y lo imaginario son cuando menos borrosos e imprecisos.

Así, el sustento del espíritu caballeresco se encuentra en dos bases igualmente importantes: la aventura y el amor de una doncella. La experiencia de cualquier lector de libros de caballerías constatará que estos dos pilares están siempre presentes, y dejará clara la necesidad de la dama para los caballeros, desde los primeros textos: Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra, Perceval y Blancaflor, Tirante y Carmesina, Curial y Güelfa, Amadís y Oriana, el Caballero del Febo y Claridiana, Don Quijote y Dulcinea... Precisamente este último enamorado (brillante broche de un género cuya trascendencia literaria es indiscutible) reflexiona en el momento de inventarse su profesión caballeresca y da en el clavo con la esencia del carácter imprescindible del amor en las obras del género, “porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”<sup>19</sup>.

Si nos adentramos ya en el análisis del tema amoroso en *La toledana discreta*, habremos de partir, forzosamente, de la presencia de dos parejas que destacan por encima de las demás: Rosania y Clarimante por un lado y Roanisa y el Caballero del Fénix por otro. El resto de enamorados tendrá un papel secundario, pero también será objeto de nuestra atención más adelante. De las dos parejas principales, la más importante es la del Caballero del Fénix y Roanisa que, como se vio, repite la del Caballero del Febo y Claridiana del *Espejo de príncipes y cavalleros*, en tanto en cuanto la dama es, en ambos casos, una doncella guerrera. La peculiaridad de la relación entre estos dos enamorados se encuentra en el hecho de que se nos presentan en el poema por separado y como si no tuvieran nada que ver el uno con el otro. Cuando llega a la corte de Antero el Caballero del Fénix y vence a Sergesto, a nadie le extraña que se enamore de Sacridea, doncella cuya belleza se ha ponderado, entre otras cosas porque no se nos ha hablado de que el novel caballero tenga otra amada. Sin embargo, Martínez va dejando notar que algo obstaculiza esa relación que nace; primero, calificando negativamente la actitud del caballero:

“Nuestro bello donzel, no recatado  
ni del amor lacivo receloso,  
a Sacridea vio y quedó prendado

---

<sup>19</sup> Quijote, ed. cit. p. 38.

con un nuevo alboroto congoxoso.”

(Canto IX, vv. 273-276)

Después va ofreciendo pistas acerca de la existencia de un amor anterior, olvidado por el del Fénix en su locura, que se nos anuncia de forma poco concreta, pero que nos permite imaginar el conflicto que posteriormente se desarrollará en el poema:

“Estuvo en el oriente enamorado  
de una dama (qual presto entenderemos),  
de quien fue tan servido y regalado,  
que tocó de amadora los extremos...”

(Canto IX, vv. 345-348)

Se manifiesta aquí uno de los temas más usados en la literatura en cuanto al amor se refiere, el del olvido, propiciado en nuestro texto por la ausencia (otro de los males característicos del amor). El uso del pasado por parte del narrador hace más evidente ese olvido al que nos referimos y más dramática la actitud del caballero mudable. Frente a esa mudanza que trae consigo el olvido, se opone en la relación del Fénix con Roanisa la firmeza de ésta que, tras enterarse de la traición de su amado, le reta como es sabido a singular combate, escudándose en el anonimato que le propicia la armadura. Pero lo más relevante de estos amores está precisamente en ese contraste al que nos hemos referido, que coloca en muy diferentes posiciones a los dos enamorados. El Caballero del Fénix, no obstante, cuando se reencuentra con Roanisa, revive su amor por ella, confirmando que la causa de su olvido ha sido la ausencia, pero no acaba de abandonar sus pensamientos dedicados a Sacridea, sobre todo cada vez que se encuentra con ella. Martínez zanjará el peligro de un triángulo amoroso cuando nos informa de que el del Fénix y Sacridea son hermanos.

La primera reacción del olvidadizo enamorado cuando Roanisa parte tras combatir con él, es una reacción habitual (y casi diría yo fundamental) en los caballeros literarios, y consiste en imponerse una penitencia por el pecado horrible de haber traicionado a su amada (es evidente la conexión entre la mujer y la divinidad, pues las faltas cometidas a aquélla se han de pagar con una penitencia). Los libros de caballerías están llenos de caballeros penitentes que han faltado a sus damas y se disciplinan con castigos que ellos mismos se imponen, entre los cuales el más socorrido es el del destierro o la huida a un lugar abandonado, alejado del resto de los hombres. Ya Yvain, en *El caballero del león* de Chrétien de Troyes, huye a un bosque tras olvidar el plazo



de un año que le había dado su esposa Laudine para volver con ella después de ejercer la caballería, y comienza una penitencia sin límites que le llevará a la locura. Es conocido el destierro de Amadís en la Peña Pobre convertido en Beltenebros, tras disgustar a Oriana, y la imitación que de esta penitencia hace don Quijote en Sierra Morena. Pero no siempre son destierros los castigos que se imponen los héroes; a veces se trata de ayunos o de noches en vela, por citar sólo un par de ellos. El cautivo Caballero del Fénix, una vez que descubre la traición que ha hecho a su dulce amada, exclama dolorido expresando los términos de su penitencia:

“Mas hago espreso voto al alto cielo  
de no echar sobre mí otra vestidura  
y dormir en la tierra y duro suelo,  
sin buscar más regalo ni blandura.  
A la nieve, al granizo, al agua, al yelo,  
lloraré mi fatiga y suerte dura;  
jamás comeré en mesa ni assentado,  
ni entraré con mi espada en estacado...”

(Canto XI, 329-336)

Este juramento guarda una relación clara con el que recoge Cervantes, procedente del romance del marqués de Mantua, por boca de don Quijote, y que parece ser el prólogo de la posterior penitencia del caballero en Sierra Morena:

“Yo hago juramento (...) de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar...”<sup>20</sup>

Los motivos que llevan al manchego andante a expresarse así son distintos de los de nuestro caballero, pero los términos son bastante parecidos. Martínez, conocedor de las obras del género caballeresco, demuestra aquí, también, estar al tanto del romancero. El juramento del Caballero del Fénix no es sólo un remedo de las palabras del marqués de Mantua, sino que refleja igualmente un comportamiento habitual de los caballeros andantes fácilmente identificable en muchos libros.

Después del reconocimiento de su error y del planteamiento de la penitencia, el Caballero del Fénix y Roanisa se reencuentran de nuevo, avanzado ya el poema, tras la guerra de Brama,

---

<sup>20</sup> *Quijote*, ed. cit., p. 108.

y se produce la reconciliación, en medio de los celos de la doncella guerrera, que todavía no se ha convencido de que Sacridea haya sido olvidada por su caballero. La información de Flavisa sobre el parentesco entre el Fénix y Sacridea pone fin a los problemas de la pareja protagonista y permite que las cosas vuelvan a la normalidad.

Distintas son las cosas en el caso de la otra pareja protagonista: Clarimante y Rosania. El amor entre ambos no es común, pues la dama no corresponde al caballero. Este punto de partida provoca que Clarimante tenga que hacer méritos para lograr el amor de su querida Rosania y se dedique durante todo el poema a ejercitarse en las armas con el único fin de hacerse merecedor de la joven y, de paso, optar a la corona de Inglaterra que el rey Antero tiene prometida al ganador de las justas junto con la mano de su hija Rosania. Al contrario que Roanisa, la heredera de Antero apenas interviene en el desarrollo de la acción, a pesar de que al principio se fundamenta ésta sobre ella y es la propia doncella quien propone a su padre la convocatoria de las justas que han de decidir quién será su esposo. Aparte de esta intervención inicial, Rosania se nos presenta enamorada de Bendalio (caballero portugués bastante secundario en el poema), mientras éste se desvive por Clarina, cuando el amor se entretiene en trocar los deseos de cada uno en el canto II, tras los primeros combates de las justas.

La ausencia casi completa de Rosania y los desdenes que, en su escasa intervención, dedica a Clarimante, dejan al caballero solo en la disputa de sus amores, dando la sensación de lucha inútil, pero muy en la línea de otros muchos héroes que han de trabajar duramente para lograr sus propósitos amorosos. A pesar de las dificultades, generalmente el héroe logra sus pretensiones gracias a sus envidiables hechos de armas, con los que termina ablandando la dureza del corazón femenino. No es el caso de Clarimante, pero estamos convencidos de que el fracaso de tan egregio guerrero es sólo momentáneo, es decir, si el poema hubiese continuado en las partes de las que habla su autor, muy probablemente Clarimante hubiera conquistado el amor de Rosania. A falta de esas continuaciones, Martínez nos ofrece las aventuras del caballero no sólo en las justas (donde demuestra con creces el valor de su brazo), sino también en ese aprendizaje caballeresco que son sus andanzas en el Peloponeso, en las guerras de Arbistes. Todo ello tiene la finalidad única de lograr la fama necesaria para demostrar a Rosania y a su padre que el héroe es *merecedor de la mano de aquélla*. Estamos, pues, ante una historia de amor con un solo lado, distinta de la que hemos vivido con el del Fénix y Roanisa, pero perfectamente verosímil y, por otro lado, nada extraña a los libros de caballeros: muchos son los héroes que tienen que conseguir

el favor de una dama con el esfuerzo diario, si bien algunos lo tienen más fácil que otros. Tirante, Amadís y el mismo Lanzarote van conquistando a sus respectivas damas a fuerza de insistencia y de grandeza con las armas, aunque ellos no cuentan con la negativa radical de la que parte el héroe de nuestro poema. Sin embargo, la perseverancia es un don que tiene en estos casos la virtud de dominar poco a poco los sentimientos de la mujer hasta conseguir rendirla a su solicitante. A Clarimante le ha faltado, sencillamente, la continuación del libro.

En *La toledana discreta* nos encontramos con otras parejas de enamorados que, si bien son menos importantes para el tema central, sí sirven de modelo para analizar otros comportamientos amorosos. Risambo y Marpesia, por ejemplo, son un prototipo de pareja unida por fuerzas externas, con una intervención clara de elementos sobrenaturales. Cuando Cupido reparte amores en el canto II, Risambo cae en las redes de Marpesia, mientras ésta queda exenta de amor. Al parecer hay un tal Aridonte que también ama a la joven y que la reclama, tal y como leemos en el canto IX. Risambo se ofrece a acompañarla y, en medio de la travesía marítima, tiene lugar el enamoramiento que faltaba; el de la doncella hacia el caballero, motivado, como se ha dicho, por algún tipo de encantamiento presente en el poder amoroso de unas letras. Llegados a una isla, Marpesia sale a dar un paseo y se encuentra con una columna en la que hay un letrero:

“Princesa que al sabroso, dulce assiento,  
has llegado ordenándolo ventura:  
ama al que te acompaña y muda intento,  
y de lo por venir está segura;  
no te precies tener el pecho essento,  
altiva con el don de tu hermosura,  
pues no le pagarás con mil estados  
los trances que por ti le están guardados.”

(Canto XII, vv. 369-376)

Proféticas palabras que tendrán, además, un efecto inmediato, como si su lectura fuera una pócima poderosa capaz de cambiar los sentimientos de quien lee:

“Al punto se sintió en otra mudada,  
presa de libre y al amor cautiva;  
dessea del amante ser amada  
la que era entre millares dura, esquivada.”

De essenta se conoce aprisionada,  
hállase ya mortal la que era viva,  
un súbito temblar la fue bañando,  
en nuevo amor el desamor trocando.”

(Canto XII, vv. 377-384)

Con la fuerza inmediata de un filtro amoroso, la lectura del cartel hace caer a Marpesia en el amor por Risambo. Su historia será, no obstante, breve, pues un naufragio posterior separará a los dos amantes y la inconclusión del poema hará que éstos no vuelvan a juntarse jamás. Su amor se ha manifestado de forma sobrenatural y eso ha sido suficiente para que se haga necesario destacarlo aquí, pues sin duda es un enamoramiento original, aunque no insólito en los libros de caballerías: una de las más apasionadas relaciones amorosas de la literatura, la de Tristán e Iseo, se provoca también de forma artificial, con la mediación de fuerzas taumátúrgicas cuyos dictados son irrechazables e inevitables.

Un cuarto caso es el de los amantes destinados el uno al otro por una profecía antigua que, como la magia del anterior ejemplo, adquiere una fuerza tal que no es posible evitar lo que el destino ha dispuesto. Hablo de Carbopía y Claveliana. El primero, ínclito guerrero y príncipe de Angalia, ignora que tiene su destino amoroso fijado de antemano, y ejerce las armas con valentía y heroísmo, siguiendo así el camino que le han marcado los hados. Su más importante aventura está en función de ese fin que son los amores de Claveliana: la lucha desigual contra el monstruo Buraco, que guarda la laguna en la que la joven doncella encantada espera, desde hace doscientos años, la llegada de su futuro marido. Hay algo en común entre estos amores preestablecidos y el enamoramiento instantáneo de Marpesia, que quizá sea lo inevitable de su realización: los personajes son marionetas de alguien o algo indeterminado que actúa por encima de ellos y que les lleva a asumir una situación que, tal vez, jamás se hubieran planteado, pero que acatan con el asentimiento rápido de quienes están complacidos con lo que les ha deparado su suerte. Este asentimiento tiene un cierto matiz de involuntariedad desde el momento en que, de la noche a la mañana, se cambian actitudes o se encuentran razones para amar a quien antes ni siquiera se conocía, como es el caso de Carbopía.

El carácter profético y sobrenatural de esta relación amorosa tiene su culminación cuando Flavisa advierte a los nuevos amantes de la necesidad de permanecer castos hasta llegar a Tolietro, así como de la existencia de un guardián invisible que atacará al caballero si éste intenta

propasarse con la doncella, como en efecto ocurre en el último aliento del poema. Martínez deja a Carbopía y Claveliana en un apacible *locus amoenus* propicio para los encuentros amorosos, lo que provoca el ardor pasional de los dos jóvenes y el intento del caballero de poseer a la dama, a pesar de los temores que le produce la profecía:

“Assí, en las dulzes burlas procediendo,  
desechando el temor que antes mandava,  
determinó el de Angalia hazer la prueba,  
gustando la vedada fruta nueva.”

(Canto XXXIV, vv. 69-72)

Las consecuencias son inmediatas y el castigo terrible:

“Mas nunca fue bocado tan costoso  
como el querer provar lo injusto ha sido  
al atrevido príncipe goloso,  
de mil pesados golpes aturdido (...)  
No puede del peligro defenderse  
por no ver quién le aflige y le lastima,  
ni sirve entre los árboles meterse  
ni ampararle su dama por encima (...)  
Por el oscuro viento discurrían  
prodigiosas visiones y figuras,  
que el espacioso sitio ensordecían  
con horribles bramido y obras duras...”

(Canto XXXIV, vv. 73-92)

El castigo nos informa de hasta qué punto es imposible transgredir las leyes del destino, dictadas por la profecía dos siglos antes y necesarias para mantener los términos mínimos de la honestidad. De nuevo, el hombre (aunque sea un personaje de ficción) queda sometido al poder de los hados, sin poder evitar de ninguna manera que se cumplan los designios que están establecidos por las fuerzas superiores.

El resto de las relaciones amorosas que se dan en el poema, o son similares a alguna de las expuestas (Solino y Labrisa, después del rechazo inicial de ésta, terminan casándose) o repiten otros tópicos amorosos más comunes, como es el caso de Andayro y Selisarda, reyes de Tolietro

y padres de Sacridea y el Fénix, que se amaban dulcemente hasta que el corazón de él se inclinó, por el poder del deseo carnal, a amar a Medarda, abandonando y eliminando posteriormente a su primer amor: triángulo amoroso en el que uno de los vértices mueve a su antojo al personaje débil, en este caso Andayro, para hacer con él su voluntad y lograr sus objetivos, muchas veces ajenos a la relación amorosa en sí. En otros casos son amores contrariados (como el de Laudiso por Brisalda), idealizados (como el de Olibria y Draconcio) o pasionales (como el que siente Anolino por Roanisa). En definitiva, un catálogo de relaciones amorosas que tiene la utilidad de mostrarnos las múltiples facetas del corazón humano, aderezadas, eso sí, con un puñado de elementos sobrenaturales que nos recuerdan siempre que nos encontramos ante un libro que busca intercalar la fantasía con la realidad.

Un aspecto digno de mención y que toca de lleno el tema del amor es la imagen de la mujer que nos ofrece Martínez en su poema, una imagen que tenemos que contemplar al menos desde tres perspectivas claramente destacables, amén de otras visiones que, de manera secundaria, también estén presentes en la obra. Las tres perspectivas principales son: la descripción positiva de la belleza femenina, casi siempre desde el tópico literario; la aparición de elementos que ofrecen una imagen sensual y erótica de las mujeres y, finalmente, una marcada tendencia a la misoginia, que se constituye, a mi modo de ver, en uno de los pilares ideológicos de la obra de Martínez.

La belleza femenina se establece en torno a los tópicos elementales de la tradición literaria renacentista, de manera que, descrita una mujer, están descritas casi todas. A esto se debe añadir que nuestro autor es bastante lacónico y estático en sus descripciones, por lo que, en más de una ocasión, se limitará a hablar de esa belleza de manera muy genérica, sin adentrarse en detalles sobre los aspectos destacables de la misma. En una de las primeras descripciones de Rosania nos encontramos los dos aspectos señalados:

“...un ayre que enamora, andar modesto,  
un blanco do el christal y nieve pura  
pierden su resplendor, si es comparado  
con la que es de belleza un fiel traslado.”

(Canto I, vv. 573-576)

Salvo la referencia a la blancura (claramente tópica), el resto de los términos de la descripción gozan de una marcada vaguedad que no nos permite hacernos una idea de cómo es

la dama en cuestión, del mismo modo que tampoco podemos reconocer con claridad a la que aparece descrita con las siguientes palabras, pues son las mismas que todos los poetas han empleado durante casi dos siglos:

“Las madexas del oro descogidas,  
por el nevado y cristalino cuello,  
y mil almas colgadas rendidas  
de la hermosura de qualquier cabello.  
Girnaldas de las flores traen texidas  
que produze el lugar ameno y bello,  
cubiertas de un cendal que descubría  
la proporción de aquéllo que encubría.”

(Canto XXXIII, vv. 97-104)

No nos importa a quien están describiendo, ya que estamos ante una descripción polivalente, como casi todas las que nos encontramos en el poema. No resulta fácil reconocer a las damas por rasgos personales, identificativos, pues, tanto en su aspecto físico como en su carácter difieren muy poco unas de otras. Este rasgo es bastante común en todo el género caballeresco, donde se hace difícil distinguir a unas doncellas de otras: todas son hermosísimas, de cabellos dorados, tez blanca y ojos claros, y entre sus virtudes destacan la honestidad y la discreción. Tal vez la más detallada descripción de la belleza de una doncella, en nuestro poema, sea la que Martínez dedica a Roanisa, en el momento en que se descubre que es una mujer, en medio del combate que está librando contra el Caballero del Fénix. La extensión de la descripción es ya por sí sola extraña si nos atenemos a las costumbres del autor y, sin embargo, a pesar de ello, no emplea ninguna palabra que nos permita diferenciar a Roanisa entre otras decenas de mujeres; sigue estancado en los tópicos más usuales:

“Madexa más que el sol y el cielo hermosa,  
y más que lo que el sur o Arabia envía (...)  
Frente qual de cristal. espejo ondado,  
que deslumbra cegando a quien la mira (...)  
Dos poderosos arcos; de Cupido  
uno, de Febo el otro, bien traçados (...)  
Baxo de ellos dos perlas se veýan

qual en serena noche dos estrellas (...)  
Las mexillas, qual fresca rosa fina (...)  
Africano coral la hermosa boca (...)  
El cuello qual coluna bella estava,  
de nevado alabastro o mármol fino...”

(Canto XI, vv. 113-164)

Nada nuevo, nada identificativo: la más detallada descripción de la belleza de una mujer está marcada por el uso de los más manidos tópicos que ya, a principios del siglo XVII, tenían una vigencia y una presencia casi inevitable en toda la literatura. No hará falta aportar ejemplos de otros textos que sirvan de comparación para que el lector vea con claridad que Eugenio Martínez no es nada original a la hora de describir a las mujeres. Poco más podemos añadir a este respecto, pues cuando las descripciones no se mueven por estos senderos de la tópica contemporánea, quedan limitadas a escuetos adjetivos tan generales que casi parecen usados por costumbre más que con una finalidad identificadora (hermosa, bella...), o se basan en clichés repetidos por el autor en múltiples ocasiones (“en ella echó naturaleza el resto” y sus variantes son los más comunes).

Este laconismo descriptivo contrasta con el mayor gracejo empleado por Martínez a la hora de meterse por los caminos escabrosos de lo sensual, donde se torna sugerente y logra pinceladas interesantes en las que aflora un sutil erotismo que nos parece digno de mención en este capítulo dedicado a las mujeres. No se trata de descripciones muy detalladas tampoco, pero con su estilo breve y poco colorista, el autor logra un mayor refinamiento en los detalles que deja entrever. Hemos podido cosechar unos pocos ejemplos de esta práctica. El primero está, precisamente, en la descripción de Roanisa a la que nos acabamos de referir, donde termina diciendo: “por aquí lo encubierto se sacaba, / no siendo lo demás menos divino” (canto XI, vv. 165-166). Como vemos, sigue la misma técnica, pero hay un deseo de hacer imaginar al lector lo que se oculta debajo de las formas visibles, que se hace más marcado en esta otra cita, en la que también es el cuerpo de Roanisa el objeto de la atención de Martínez. Persiste la adjetivación tópica, pero la sugerencia compensa esta reiteración:

“...parte de aquel tesoro esclarecido,  
del blanco pecho y rara gentileza,  
a vezes sin pensar se descubría,



con que Anolino más se deshazía (...)  
La vista ceva en ver el bello asiento  
donde toma reposo el niño crudo,  
por el cendal las perlas divisando  
que le van algún tanto levantando.”

(Canto XXX, vv. 77-96)

Culmina el acercamiento a la belleza sensual del cuerpo hermoso y casi visible de Roanisa poco después, en el momento previo al intento de violación por parte de Anolino. Allí leemos:

“...con descuydo estava el blanco pecho  
sin el sutil cendal que le cubría,  
que más de leche o blanca nieve hecho  
que de otra humana cosa parecía  
los dos secretos y el camino estrecho  
que los deshermanava y dividía.”

(Canto XXX, vv. 273-278)

Son sólo sugerencias, tal vez con la misma pobreza expresiva a veces, pero consiguen el efecto pretendido de invitar a la imaginación, en la más pura línea del erotismo, y se hace más atractivo el cuerpo descrito que si a las claras nos mostrara lo oculto. No podemos perder de vista, tampoco, que el objeto de estas descripciones sensuales es Roanisa, la misma doncella que mereció en otro momento una más extensa descripción por parte de Martínez. Sin duda estamos ante un personaje por el que el autor siente una mayor simpatía o, cuando menos, se cuida más de presentárnoslo con un mayor detalle. Tan sólo una ninfa que habla con Clarimante (y que luego resulta ser la diosa Tetis) merece junto a Roanisa una descripción sugerente de su cuerpo de mujer:

“Jugava el viento allí con la faldilla,  
ondeándola al uno y otro lado,  
y descubriendo, en esta coyuntura,  
pedaços de cristal y nieve pura.”

(Canto XXII, vv. 45-48)

Como se ve, las valoraciones positivas de las mujeres en *La toledana discreta* se encuentran en las descripciones físicas, convirtiéndolas en seres hermosos cuya vista alegra los

sentidos, pero no pasan casi nunca más allá de esa categoría de objetos bellos, por decirlo de alguna manera. Ya nos hemos referido a que las demás cualidades no físicas, generalmente son también tópicas y siempre propias de la mujer (si exceptuamos a Roanisa que, como es sabido, es una doncella guerrera y que, como tal, no tiene ningún temor a afrontar las más complicadas aventuras). Sin embargo, cuando Martínez se adentra en el alma femenina sólo saca de ella elementos negativos, que le dan al poema un marcado tono misógino, posiblemente muy en la línea de muchos de sus contemporáneos, pero que en nuestro poema parece marcarse de una forma un tanto insistente: rara vez el autor encuentra rasgos positivos en el carácter de las mujeres. No estará de más entretenerse un poco en analizar estas pinceladas de misoginia.

Para empezar, las mujeres son descritas como las culpables de los males de la humanidad, incluso en boca de personajes femeninos. Nos bastará con escuchar a Sacridea:

“...hechos fieros  
de una mala muger endemoniada,  
que siempre las mugeres hallo, han sido  
las que al mundo hemos puesto en mal partido.”

(Canto III, vv. 309-312)

Más adelante Roanisa se expresa también contra su propia condición femenina en términos similares:

“Con causa el universo nos disfama,  
siendo las que mil pleytos removemos;  
y con razón el mal común nos llama,  
pues siempre codiciamos los extremos...”

(Canto XVI, vv. 465-468)

Aún parece más dura la apreciación que de las mujeres tiene el anciano que está al tanto de la Cueva del Amor en la que arde Brisalda (precisamente por desdeñar a un joven enamorado). Las mujeres, según él, no deben hacer otra cosa que los caprichos y deseos de los hombres:

“...no puede aver falta en una dama  
que la desdore más, que es el ser dura  
y no querer mirar a quien bien la ama...”

(Canto XVI, vv. 321-323)

A esta visión particular de las mujeres cabe añadir lo que afirma posteriormente el mismo

personaje, dejando claro con sus palabras el desprecio que siente por las mujeres y confirmando de nuevo lo que acabamos de leer:

“...pues el hombre se arrodilla  
adorando una cosa tan sin peso  
como la muger es (...),  
es justo la muger tenga manzilla  
y quiera a quien la quiere...”

(Canto XVI, vv. 345-350)

Es decir, la mujer sólo debe atender en la vida a los deseos de los hombres, y no plantearse nunca tener una opinión que difiera de la que se le ha impuesto o debe mantener por su condición. Las palabras anteriores (sin ser directamente del autor, pues éste las pone en boca de un personaje) quedan subrayadas con la siguiente retahíla, cultivada en una de las introducciones moralizantes que encabezan los cantos del poema:

“¡Pérfidas hembras, falsas, perniciosas,  
abominables, impías, atrevidas,  
obstinadas, perversas, engañosas,  
infernales, rebeldes, homicidas,  
desleales, crueles, desdeñosas,  
detestables, injustas, desmedidas!”

(Canto IV, vv. 1-6)

En otras ocasiones será el carácter mutable de las mujeres lo que permita a nuestro autor deshacerse en ataques contra el sexo femenino, aludiendo de paso a la coquetería de las que se consideran más hermosas, que contribuye a esa inestabilidad que se censura. El pasaje no tiene desperdicio:

“Adviertan los discretos cuán de presto  
se muda el mugeril, flaco sentido,  
cuán livianas que son, y más quien anda  
siguiendo su amorosa, infiel demanda.  
Presto toma otra mira su veleta  
con pequeña ocasión de nuevo viento,  
y si esto aun se conoce en la perfeta,

¿qué será en la que alcança poco assiento?  
Necia es la que se llama más discreta,  
y más necio quien pone el pensamiento  
donde ay caudal tan poco de firmeza,  
pues tanto ay menos quanto ay más belleza.”

(Canto IX, vv. 317-328)

No falta tampoco la liviandad atribuida a las mujeres tradicionalmente, que lleva a Andero el Fuerte a fabricar el Lago Encantado para evitar que Claveliana estropee con su locura femenina lo que las profecías han dictado:

“...viendo que si no estava encerrada,  
que con dificultad se guardaría  
(por ser la muger siempre aficionada  
a gozar su buen garbo y bizarria)...”

(Canto V, vv. 417-420)

En este último ejemplo se pone en duda la honestidad de la mujer, que aparece definida casi como una prostituta en potencia, como un ser incapaz de refrenar sus instintos. Y a todo esto podemos añadir, para terminar, que en el poema se declara la superioridad del hombre sobre la mujer, por boca de una de ellas, Brisalda, quien afirma que “la dama más bella y levantada / no se puede igualar con el más feo” (canto XVI, vv. 59-60).

Sin embargo, aunque lo parezca, Martínez no pretende generalizar al describir negativamente a las mujeres, tal y como se desprende de la siguiente y última cita, en la que se vuelve a caracterizar positivamente a la misma mujer de siempre, Roanisa:

“Que, pues ay tantas impías y atrevidas,  
deshonestas, indómitas, malvadas (...)  
es bien, si algunas ay esclarecidas,  
que con eterna pluma sean honradas,  
y, sobre todas ellas, nuestra dama,  
para quien queda corta qualquier fama.”

(Canto XV, vv. 585-592)

Resumiendo, la mujer se presenta en *La toledana discreta* como una criatura bella y atractiva, pero llena de defectos en cuanto a su carácter; objeto de las pasiones y el amor, pero

peligroso ser de quien es preciso estar protegido. Martínez plantea una visión de las mujeres que no difiere mucho de la generalidad de sus contemporáneos, pero que deja entrever una ideología muy marcada y que nos retrata una concepción moral mediatizada por el concepto bíblico de la mujer como instigadora del mal y del pecado, muy en la línea de la literatura medieval, que había quedado un tanto relegada, en estos términos, de algunos de los más importantes autores del Renacimiento. No trato de decir que Martínez sea más intransigente que sus coetáneos, pero sí que se muestra, a veces, más inflexible con las mujeres que la mayoría de los narradores del XVI que, sin ser unos defensores a ultranza de las damas (desde el punto de vista que manejamos), tampoco llegan a plantear con tanta dureza el tema, instalados en un mundo idealizado y dominado por el humanismo. La imagen que había consagrado el primer Renacimiento (desde Dante y Petrarca) era la de la *dona angelicata* y la de la perversa despreciadora de enamorados, pero con una categoría casi divina en los poetas petrarquistas y, por extensión, en algunas obras de la ficción pastoril o sentimental.

#### 6.4. Temas caballerescos

A lo largo del poema se van desmigajando toda una serie de temas de procedencia claramente caballeresca que, sin tener por sí solos una relevancia fundamental, constituyen en conjunto un elemento importante tanto para su adscripción al género de los libros de caballerías, como para poder realizar un somero acercamiento a algunos de los principales ideales de los caballeros medievales, claramente proyectados en *La toledana discreta* de igual modo que en otros textos de similar contenido. Si nos detenemos un tanto en su búsqueda podremos establecer una clasificación de los mismos que nos ayude, un poco más, a caracterizar definitivamente el poema y a incluirlo en el género al que corresponde.

El primer tema que salta a la vista nada más comenzar la lectura del libro es el del reino sin heredero, sin duda uno de los más importantes filones de la literatura de caballeros, presente en la misma desde los textos artúricos. Muchas son las doncellas que llegan a una corte poderosa solicitando la ayuda de algún caballero relevante que luche contra un traidor que pretende arrebatar los derechos al trono de una dama huérfana (en nuestro poema, por ejemplo, Sacridea), pero no son menos los libros que se plantean la necesidad de establecer una fórmula para dotar al reino de un heredero, bien porque no existe ninguno o bien porque se hace preciso casar a la princesa con alguien digno de ella y de suceder al rey. En este último aspecto las medidas son

variadas y la existencia de tronos vacantes se convierte en una de las fuerzas temáticas fundamentales. Ya en la literatura artúrica encontramos ejemplos de ello, sin ir más lejos en una de las refundiciones inglesas más populares de la materia de Bretaña, *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory. Allí asistimos al célebre episodio de la espada clavada en la roca que dictaminará quién ha de ser el heredero, señalando al mismo al permitir ser sacada sólo por el elegido<sup>21</sup>.

El tema da mucho de sí, porque crea una tensión en el lector y propicia la aparición de uno de los ingredientes más comunes del género: las aventuras, tanto en los casos en los que unas justas han de decidir la sucesión, como en los que no hay nadie que pueda ocupar el trono. Esta última opción, que trae de cabeza a los reyes, le sirve a Juan de Silva y de Toledo para abrir su *Policisme de Boecia*, el último libro de caballerías original que se publica antes de la aparición de la primera parte del *Quijote*<sup>22</sup>.

En lo que se refiere a la obra que estudiamos, ya hemos comentado en otro lugar la relación estrecha entre la misma y el *Oliveros de Castilla*, precisamente en lo tocante a la sucesión del trono de Inglaterra; en ambos casos el problema es el mismo: la princesa ha de ser casada y no hay un pretendiente que sea del agrado del rey, por lo que éste se ve en la obligación de convocar unas justas para elegir a su futuro yerno y heredero de la corona. Lo que se plantea como un problema para el reino, se convierte de hecho en uno de los móviles de la aventura.

Y son precisamente las justas otro de los temas de procedencia caballeresca que nos encontramos en el primer canto de *La toledana discreta*, moviendo la acción y atrayendo a la corte a los más destacados y relevantes caballeros del momento. El motivo de las justas se podría decir que es imprescindible en los libros de caballerías de todos los tiempos, ya sea como en nuestro caso, para buscar marido a la princesa o, simplemente, para dar gloria y honra a una corte ya de por sí famosa e ilustre. El rey Arturo convoca justas muy a menudo, a veces como un puro entretenimiento cortesano y otras para reunir a su alrededor a su dispersa mesnada, ocupada de lleno en la búsqueda de la aventura por caminos y florestas perdidos en la inmensidad sin límites del espacio terrestre impreciso de los relatos caballerescos. Las justas tienen, también, la función

---

<sup>21</sup> Vid. Malory, *La muerte de Arturo*, ed. cit., vol. I, pp. 15-21.

<sup>22</sup> “Mas como ninguno, por grande que sea ni abastado de los bienes de fortuna, si le falta la menor cosa que su coraçón dessea no puede vivir contento, quanto más aqueste buen rey Minandro, careciendo de lo principal (que era heredero de su reyno y grande señorio) tenía legítima causa y razón para vivir más penado que ningún otro príncipe...” (Juan de Silva y de Toledo, *Historia famosa del príncipe don Policisme de Boecia, hijo y único heredero de los reyes de Boecia, Minandro y Grumedela, y de sus ilustres hechos y memorables hazañas y altas cavallerías*, Valladolid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1602, fol. 1r. He actualizado la puntuación.)

de evitar la dispersión de los héroes, reuniéndolos de vez en cuando en un determinado lugar, sosegando en parte su movilidad y remansando un tanto la vertiginosidad de las aventuras y la alternancia de unos caballeros a otros que puede llegar a ser incómoda para el lector. Las justas son, en fin, un elemento estructural de carácter aglutinador, tan importante como el caminar eterno de los caballeros aventureros.

Otro tema de clara procedencia caballeresca es el de los pasos de armas, concretados en la defensa de un camino o un puente, con el fin de impedir el paso de ningún caballero que no reconozca la superioridad del mantenedor o, en los más de los casos, de la amada del mismo. Los pasos de armas tienen claros precedentes en toda la literatura de caballeros e incluso en el comportamiento normal de caballeros reales, como atestigua el llamado “Paso Honroso” de Suero de Quiñones, defendido por este caballero leonés entre el 10 de julio y el 9 de agosto de 1434. La práctica de estos hechos de inspiración novelesca por parte de caballeros reales se explica como “una manifestación más de la tendencia a novelizar la vida caballeresca que tan acusadamente se da en el siglo XV” y a que “en el siglo XV gran número de caballeros viven novelescamente, imitando a los héroes de los libros de caballería...”<sup>23</sup>. Este paso de armas mantenido por Suero de Quiñones está en la línea misma de los que nos encontramos en *La toledana discreta*, pues se sitúa cerca del puente de Órbigo, del mismo modo que los pasos de armas que nos encontramos en nuestro poema se ubican, igualmente, a la entrada de un puente. Es evidente que los puentes son lugares predilectos para los mantenedores de pasos de armas, porque por lo general son el único acceso a la otra orilla del río y, por lo tanto, si no se atraviesan, difícilmente se podrá llegar a ningún lugar. Esto hace más arriesgada la empresa, a la vez que provoca más a los caminantes que, llegados ante el lugar vedado sólo tienen dos opciones: luchar o volverse, con lo que esto último supone de claudicación ante la superioridad del otro e incluso de cobardía. Un ejemplo de paso de armas lo encontramos en el canto IX, cuando Solino y Laurisa se encuentran con un puente defendido por un enamorado mauritano de nombre Barsimeo (vv. 513-704). En estos casos, además de impedir el paso si no hay combate, el mantenedor exige siempre una prenda de su rival (que a veces le puede ser entregada sin combatir, con lo que el paso queda franqueado, pero el contrario sin honor); Barsimeo recoge los escudos de sus oponentes:

“Los escudos que ves les ha ganado,

---

<sup>23</sup> Vid. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 68 y 69, respectivamente.

tratándolos después con cortesía,  
de suerte que no ha avido honrosa lança  
que turbe su magnánima esperança.”

(Canto IX, vv. 669-672)

Algo similar sucede en el episodio histórico de Suero de Quiñones, donde el que llegue junto al puente “se verá obligado a luchar, o si no, deberá dejar en prenda una pieza de sus armas y la espuela derecha y jurar no volverlas a vestir hasta encontrarse en otro hecho de armas tan peligroso o más que el Passo Honroso”<sup>24</sup>. Dejando a un lado la existencia real de los pasos de armas, se hace preciso señalar que este tipo de lance caballeresco es muy habitual en los libros de caballerías de todos los tiempos (está en la literatura artúrica, en el *Amadís* e incluso en el *Quijote*), por lo que su presencia en estas páginas está más que justificada, a la vez que nos sirve de sustento para el armazón caballeresco del poema de Martínez, que se va haciendo más sólido conforme avanzamos en el análisis de sus temas y componentes.

No menos importante se nos antoja la práctica común de los caballeros en toda la tradición de ocultar su nombre o su personalidad, generalmente hasta adquirir una cierta fama en los hechos de armas, aunque en ocasiones la ocultación se debe al deseo expreso de no ser reconocidos en determinado lugar o ante determinadas personas. Cualquier lector de al menos un libro de caballeros estará de acuerdo conmigo en que esta técnica es muy habitual, por lo que tampoco se hará preciso aportar excesivos ejemplos en este caso; nos bastará con recordar que Lanzarote se presenta en ocasiones como el Caballero de la Carreta o el Caballero Blanco, que Amadís se oculta bajo el nombre de Beltenebros, que el Caballero del Febo responde durante un tiempo al nombre de Caballero del Carro y su hermano Rosicler al de Caballero de Cupido, e incluso que don Quijote lleva orgulloso el sobrenombre de Caballero de la Triste Figura. En *La toledana discreta*, uno de los grandes héroes se nos presenta durante casi toda la acción como el Caballero del Fénix, pero al final nos enteramos de que su nombre es Felisandro, y la doncella guerrera Roanisa, quizá con más motivo, se preocupa en su primera aparición de no decir su nombre, cuando Laurisa se lo pide:

“Yo quisiera contentarte,  
mas no se me concede en esta parte (...)  
Sabrás de adonde soy y qué quería

---

<sup>24</sup> Riquer, *op. cit.*, p. 57.



después que aya cumplido con mi intento...”

(Canto X, vv. 279-286)

Eugenio Martínez, guardando el secreto a la doncella, se referirá a ella en sus primeras apariciones como el “encubierto aventurero” o “un cavallero”. En este caso está claro que la finalidad no es únicamente preservar su nombre para mejor ocasión, sino también mantener oculta al lector la personalidad de un personaje extraño, llamado a ser fundamental en la obra y a sorprender a todo el mundo cuando se descubra que es una bella mujer. El Caballero del Fénix, en cambio, sí mantiene oculto su nombre real para hacerse una cierta fama antes de hacerlo público, aunque se nos da a entender en una ocasión que ni él mismo lo sabía: recuérdese que fue raptado siendo un niño y llevado de Tolietro a Persia. A pesar de esto último, el narrador mantiene guardada la jugada maestra de la sorpresa hasta el momento de informar, por boca de Flavisa, sobre la auténtica personalidad del héroe. Martínez es, en este caso, el que tiene un mayor interés en ocultar el nombre real de Felisandro, pero de paso logra el fin perseguido por este procedimiento: generar un personaje grande y heroico, digno de exhibir su nombre por los caminos y los bosques siempre que vaya en busca de aventuras, y hacerlo digno de los títulos y reinos que, tal vez, tenga que asumir.

Entre los ideales de la caballería andante medieval (que en nuestro poema se funde y se confunde con los comportamientos de los guerreros precristianos de procedencia homérica), se encuentra, como es sabido, la necesidad de que el caballero “acuda en socorro y en ayuda de aquellos que le son inferiores en honra y en fuerza”, según afirma Ramón Llull<sup>25</sup> y según atestigua la práctica de tantos y tantos héroes que pueblan las miles de páginas de la literatura caballeresca. No sucede de diferente manera en *La toledana discreta*, donde asistimos a varias defensas de doncellas desvalidas como la llevada a la práctica por Palmireno y Macrideno frente a la fiereza y abuso del felón Paindro que odiaba y maltrataba a las mujeres (canto XIV) o a las intervenciones de Sarpe ante una doncella anónima raptada por varios caballeros (canto V) y ante la injusticia que se pretendía cometer contra Oroncia (cantos XXV, XXVI y XXVII). En todos los casos, como es natural, los caballeros que deciden defender a las cautivas doncellas, respetando así una de las esencias de la ideología caballeresca, lo hacen poniéndose desde el principio al lado del débil (en este caso las doncellas), sin conocer aún los pormenores de lo ocurrido. Así es siempre

---

<sup>25</sup> Vid. Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería*, introducción y traducción de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza Editorial-Enciclopèdia Catalana, 1986, pp. 36-37.

en todas las novelas: los caballeros saben cuáles son sus misiones y las llevan a la práctica por principio y, lo que resulta más curioso, casi siempre aciertan, es decir, se ponen de entrada del lado de quien tiene razón, que suele ser, por supuesto, la persona indefensa. Parece una norma no escrita que el que está forzando a otro más débil infringe sin más las más elementales leyes de justicia, por lo que se da por sentado que carece de razón, y que el caballero hará siempre bien poniéndose del lado del más desprotegido sin preguntar antes nada.

También está presente en el poema de Martínez la crudeza en la descripción de combates y lances bélicos, tan antigua como la tradición épica y ya localizable en la *Iliada*, que nos lleva por los senderos de lo truculento y se desarrolla con un marcado realismo que hace sentir casi el dolor de los pesados encuentros entre los caballeros que intervienen en un determinado hecho de armas. La descripción no puede considerarse en sí un tema, pero los combates sí son material fundamental en los libros de aventuras caballerescas, por lo que su presencia en las páginas de *La toledana discreta* es tan importante para su caracterización como cualquier otro de los aspectos hasta aquí reseñados. Para no ser prolijo, me conformaré con anotar a continuación uno de esos crudos detalles de batalla:

“...por ojos, narizes y boca,  
sangre en copiosa vena fuera lança...”

(Canto III, vv. 90-91)

Se echan de menos, sin embargo, algunos de los móviles tradicionales de la aventura, presentes en los libros de caballerías, que Martínez no ha prodigado en su poema. De ellos, tal vez el más notable sea el de la búsqueda, entendida como algo de carácter prolongado que genera, en su obligatorio vagabundeo, un sin fin de hechos destacables que se configuran como aventuras, y que suele ser básico en muchos textos caballerescos. El único conato de búsqueda que encontramos en el poema tiene lugar cuando Roanisa se acaba de enfrentar en combate singular con su amado Caballero del Fénix y éste decide ir tras ella y no parar hasta encontrarla. Lo que ocurre es que el autor, en lugar de narrarnos las múltiples aventuras que podrían haberle sucedido al héroe, lo deja descansando en el Castillo Encantado nada más iniciar la búsqueda y sólo le da protagonismo en los episodios de la guerra de Brama, pórtico del reencuentro con la doncella guerrera. Es decir, Martínez ha desaprovechado las posibilidades de la búsqueda como motivo caballeresco, en beneficio de la profusión de pasajes alternantes en los que se ha ido dedicando a otros personajes, muchos de los cuales tienen el mismo destino que el del Fénix: el Castillo

Encantado. El poema adolece de un cierto estatismo desde el momento en que el narrador va aparcando aventuras iniciadas con aparente ilusión y luego tarda mucho en retomarlas o, sencillamente, las olvida del todo.

Tampoco aparece con claridad el motivo de la obtención de fama como móvil para la aventura; salvo el caso de Clarimante en el Peloponeso o las hazañas del Caballero del Fénix (cuya función de aprendizaje no es difícil reconocer por parte del lector), el resto de caballeros vagan sin una finalidad concreta, al menos en apariencia. Ya se ha dicho que la mayoría acaban en el Castillo Encantado cuando apenas si han tenido ocasión de descollar como aventureros, mientras otros quedan abandonados por el autor en la corte del rey Antero, en medio de unas justas que comienzan con mucha ilusión, pero que luego son olvidadas. Los pocos que siguen realizando hechos de armas los hacen porque es su destino, sin que halla una causa mínima que les lleve a ello, aunque el hecho de partir por el mundo en busca de aventuras es ya de por sí un móvil suficiente, pues el oficio de caballero andante no es otro que el de caminar errante para encontrarse con su razón de ser. Lo que ocurre es que en el poema de Martínez no parece haber suficiente conexión entre las hazañas de unos y de otros y no se observa una tendencia a concretar, a ofrecer una razón última de las andanzas de los guerreros; la dispersión es una característica más de los libros de caballerías, pero siempre, después de una maraña prolongada de aventuras, se persigue un fin concreto: eso es, precisamente, lo que no nos ofrece *La toledana discreta*.

Por último quisiera aludir a otro tema que tiene la misma base que los demás que estamos tratando en este capítulo: la presencia de lo fabuloso. Nos hemos referido a este aspecto al analizar la presencia de la ciudad de Toledo en el poema, pero es evidente que lo fabuloso no se circunscribe a ese tema en concreto, y que, por el contrario, se hace visible en otros muchos momentos del texto, ligado casi siempre a lo mágico y a los encantamientos, temas también comentados arriba. Pretendo, pues, únicamente, reflexionar con brevedad sobre este aspecto de la construcción del poema, cuya importancia es crucial si nos atenemos a la esencia misma de la ficción caballeresca en la que siempre han estado presentes todo tipo de hechos sobrenaturales que, con su derroche de imaginación, han contribuido en gran medida al éxito del género, al mismo tiempo que, paradójicamente, han propiciado su desaparición, esto último a causa de la censura de los moralistas que, partiendo de un deseo extremado e incomprensible de realismo, comenzaron a lanzar invectivas contra un género literario que estaba siendo consumido por

amplios y variados sectores de la población, y en gran medida por la nobleza<sup>26</sup>. Lo fabuloso es un ingrediente imprescindible que no se echa de menos en *La toledana discreta* y que se manifiesta a través de la presencia de monstruos (Buraco, el guardián de Claveliana, alguna sierpe draconiana...), seres descomunales como son los jayanes, lugares encantados, espacios imprecisos y, como ya se ha señalado, lo mágico y lo inexplicable. Todo en conjunto, añadido al resto de temas que ocupan las páginas precedentes, configura una obra literaria que no tiene nada que envidiar a las más retorcidas continuaciones y novedades de la novela de caballerías en su desquiciada evolución por los Siglos de Oro.

#### 6.5. La mitología

Desde los primeros compases del libro, el lector aprecia una diferencia sustancial entre éste y los libros de caballerías contemporáneos, que choca, además, con uno de los pilares ideológicos esenciales de estos textos; nos referimos al paganismo del poema. En *La toledana discreta* los caballeros no son cristianos y se desenvuelven en un periodo de tiempo impreciso que hemos de ubicar forzosamente antes de Cristo, lo que les lleva a adorar a los dioses romanos y a establecer toda una serie de referencias mitológicas que forman un importante núcleo dentro del libro. Este desplazamiento hacia posturas paganas, como decimos, nos separa del universo casi místico de los textos artúricos y de la caballería cristiana de la casi totalidad de los libros del siglo XVI, y conecta el poema de Martínez con el mundo clásico del que en un principio procede, pero lo hace dando un nuevo quiebro, pues toma como referencia la mitología latina, heredera de la griega presente en Homero, que hubiera sido más razonable si nos atenemos al hecho indiscutible de que los protagonistas son en su mayoría descendientes de grandes héroes griegos que tuvieron como dios supremo a Zeus y no a Júpiter. Podemos explicar este último desplazamiento teniendo en cuenta que han pasado varias generaciones desde los tiempos de Aquiles y Héctor y que, por tanto, el auge del mundo romano ha llevado a sus descendientes a adoptar a los nuevos dioses, pero no dejará de llamarnos la atención que la propia Tetis, madre de Aquiles, al hablar de su hijo a Clarimante, lo relacione con divinidades romanas, llamándole el “singular Achiles, fiero Marte” (canto XXXIII, v. 428). Por cierto que Tetis, precisamente, es una de las pocas referencias griegas de las citas mitológicas del poema.

---

<sup>26</sup> *Íd.* Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

Partiendo de estos planteamientos iniciales, cabe señalar que la presencia de la mitología en nuestro texto es más que anecdótica y, como veremos, no se limita a las citas obligadas de los dioses, que se han de producir a menudo en los lances caballerescos, sino que se da también en la relación de algunos personajes mortales con otros que cabe incluir en el mundo de los dioses inmortales. Así, a la aparición de Tetis a su descendiente Clarimante, hay que añadir igualmente los encuentros con ninfas que otros personajes tienen en al menos dos momentos del poema. El primero de estos dos momentos corresponde a los cantos XXVII y XXVIII, cuando Roanisa se halla ante Doga, una ninfa que llora a un caballero muerto. En el relato de Doga se revive la vieja disputa de las tres diosas sobre la primacía en la belleza, que aquí se limita a dos de ellas; Venus y Juno. La intervención a favor de la segunda por parte de la cautiva ninfa provocará el enfado de Venus y la desgracia de Doga, que verá cómo el centauro Liceto, enamorado de ella, mata por celos a su amado Venancio. El protagonismo de seres mitológicos es evidente en este pasaje: las diosas Venus y Juno que acuden de visita al reino de Erimanto, el río padre de Doga; el centauro y la propia ninfa. Y en medio de todos, el malogrado mortal Venancio y la bella Roanisa, testigo pasivo de los acontecimientos narrados por Doga. El clima que se crea es de un gran atractivo, pues se fusionan, como en la más pura tradición clásica, dos mundos en principio imposibles, como son el de la ficción mágica de los caballeros y el de la mitología, tan irreal o más que el primero, para ofrecer al lector un mundo sin fronteras en el que todo parece posible, pero sobre todo, para dar una sensación de ausencia de límites, más allá de lo que resulta asimilable desde el punto de vista del realismo. De esta manera, Martínez vuelve a recrear un mundo idealizado, en el que las relaciones entre seres “reales” y seres mitológicos se hace posible gracias al subterfugio de la fabulación literaria, de la gran mentira que es la literatura y que sirve de sustento a su más enconiable grandeza.

En la segunda historia mitológica que se intercala sigue vigente ese universo idealizado que acabamos de señalar, aunque sin la presencia de dioses. Se desarrolla entre los cantos XXXII y XXXIII y vuelve a centrarse en los amores de un mortal y una ninfa, que en este caso son Draconcio y Olibria. La fusión de los dos mundos es llevada a cabo por el narrador en medio de un paisaje bucólico, en una isleta de un río, donde el cautivo caballero observa la belleza sublime de Olibria. El paraje descrito (en la línea del *locus amoenus*) contribuye en gran medida a dar esa sensación de irrealidad tan necesaria para lograr el atractivo básico de este tipo de escenas, cuyos efectos acabamos de señalar.

En definitiva, el papel de la mitología en el poema, sin ser de una relevancia absoluta, parece inspirarse en la necesidad del autor de recrear un mundo cuanto más fantástico mejor, que pueda absorber la atención del lector, sumido en la prolijidad de aventuras extrañas y en una atmósfera de fantasía creciente que se hace mayor con la presencia de estos episodios mitológicos. Lo que por un lado parece separar el poema de la ficción caballeresca renacentista, por otro lo inscribe en la línea de procedencia primitiva en la que lo hemos insertado: el mundo clásico y la huella de Homero, aunque aquí haya pasado por el filtro de la visión romana del mundo y de la religión.

#### 6.6. Aspectos ideológicos

Sin que se pueda afirmar taxativamente que *La toledana discreta* sea un texto de marcado carácter ideológico, sí es dado afirmar que los pensamientos del autor acerca de algunas cuestiones morales salen a relucir a menudo en los versos que lo componen. Hemos analizado arriba el tono misógino del texto, que nos coloca ya de antemano ante un autor con una carga ideológica importante y sitúa al mismo en una línea de poca transigencia, aunque nada rara entre sus contemporáneos. A esto se ha de añadir el afán moralizante que mueve sus intenciones en cada uno de los inicios de canto, en los que censura comportamientos desviados que, a veces, se nos presentan desde un punto de vista sermonario, si bien hay que afirmar sin dudarlo, que rara vez estos exordios morales llegan a hacerse densos, pues Martínez los utiliza en cierto modo como introducciones para los cantos y como enlace estructural con lo que quedó aparcado en el canto anterior. En ocasiones, estos breves parlamentos morales pretenden reprender comportamientos torcidos desde un punto de vista general que, a veces, se desvía hacia sus propias opiniones y su particular moral (la soberbia, el desprecio a los demás por su aspecto físico, el apoderarse de lo ajeno, la traición, la descortesía, el placer de la carne, la perversidad de las mujeres...). Otras veces, estas reflexiones moralizantes ensalzan comportamientos tenidos por él como positivos (las virtudes caballerescas, la importancia de ser valiente y arrojado, la añoranza de la patria...); otras, en fin, pretenden servir de aviso al lector (la poca confianza que hay que tener en los bienes de fortuna, el valor del ejemplo de los antiguos que siempre es digno de ser imitado, lo útil que puede ser comportarse con bondad ante los demás...).

Muchas de estas reflexiones entran dentro de la tópica de los autores moralizantes de su época y sirven para inscribir el texto, una vez más, al lado del *Espejo de príncipes y cavalleros*,

cuyo autor, Diego Ortúñez, afirma que “no harán daño algunas fontezicas de philosophía que se hallarán en ella” (vol. I, p. 20). Eisenberg recoge en su introducción a la novela una relación de esas “fontezicas”, en la que es fácil percibir ese tono moralizante común a Martínez, así como la presencia de avisos y advertencias, junto a más graves reflexiones. Sin embargo, en Ortúñez estas piezas breves de tono moral aparecen dispersas por cualquier parte de la narración, mientras en Martínez, como se ha dicho, sirven de introducción a los cantos. Esta última característica es de procedencia épica y está presente en los inicios de canto del *Orlando furioso* de Ariosto y de *La Araucana* de Ercilla, por citar sólo dos ejemplos<sup>27</sup>.

Pero todo lo que antecede está basado, principalmente, en cuestiones a medio camino entre lo estructural y el concepto renacentista de la *imitatio*, por lo que sólo nos interesa en tanto en cuanto se pueda referir a conceptos morales particulares del autor que, como se vio, se intercalan entre otras nociones más generalizadoras que no constituyen una característica del mismo, sino que son normas de comportamiento cívico lógicas y necesarias para el trato humano. Hemos encontrado, no obstante, apreciaciones sobre cuestiones relativas a las relaciones sexuales o las ya analizadas apreciaciones misóginas, que sí nos sirven para caracterizar a Eugenio Martínez como un hombre de moral recta y de ideas rigurosas en lo referente al tema amoroso cuando éste va más allá de las miradas y de la exaltación de la belleza femenina. Un ejemplo fundamental lo encontramos en la necesidad de Carbopía de mantenerse casto junto a su futura esposa Claveliana hasta que llegue el momento del matrimonio, a riesgo de ser atacado (como así sucederá) por un terrible monstruo invisible que protege a la joven. Esa castidad, impuesta por Flavisa, nos la recuerda el narrador en el último canto del poema:

“Bien os acordaréys que fue avisado [Carbopía]  
de la sabia Flavisa , que tratasse  
con término modesto y recatado,  
hasta que el tiempo y la sazón llegasse  
en que, con Claveliana ya casado,  
la limitada ley se le acabasse...”

(Canto XXXIV, vv. 25-30)

La misma Flavisa será también el instrumento represor de Martínez para evitar el trato

---

<sup>27</sup> Sobre el influjo de los poemas épicos en lo referente a este aspecto concreto, *vid.* el capítulo “Contexto literario” en este mismo estudio.

carnal entre Sarpe y Oroncia, tras el rescate de ésta de los leones por parte del esforzado guerrero. En esta ocasión, la maga suministra al caballero “un medicamento / que refrenava el torpe encendimiento” (canto XXVII, vv. 551-552).

Pero cuando más arremete nuestro autor contra los vicios carnales es en el momento en que Anolino se dispone a violar a Roanisa. Allí descarga todas sus iras y anatemas, dejando claro su pensamiento en lo que se refiere al deseo irrefrenable que provoca el sexo. Para Martínez, el amor ha de ser casto y circunscribirse al estricto ámbito del matrimonio, de lo contrario se convierte en lo siguiente:

“¡O bestial apetito, monstruo fiero,  
llama infernal, veneno peligroso,  
torpeza infame, vil despeñadero,  
hediondo zenagal, vicio asqueroso!”

(Canto XXX, vv. 1-4)

Reconoce, de paso, el carácter vertiginoso de la fuerza del deseo, que se hace difícil de controlar por los seres humanos:

“¿Quién ay que se defienda de tu fuero  
por más que esté en alerta y cuydadoso?  
¿A quién no han chamuscado tus centellas  
y ofendido el vapor que sale dellas?”

(Canto XXX, vv. 5-8)

Aflora el moralista, el futuro cisterciense que vela por la salud espiritual y que aprovecha la ocasión que le brinda la historia que relata, para contribuir al triunfo de la moral y de las buenas costumbres.

Otro de los vicios morales que Martínez considera perniciosos para el hombre es el de la ambición de poder, que curiosamente suele personificar en mujeres, redondeando así su visión de las féminas como reflejo terrenal del maligno. Los dos casos más evidentes de censura de este vicio están protagonizados, en efecto, por doncellas ambiciosas y pecaminosas que arrastran a los incautos hombres, como nuevas Evas, a los más horribles crímenes, en busca de una parcela de poder que les haga ser grandes. Medarda es la primera de ellas, pervertidora de la honestidad del padre de Sacridea, el rey tolietrano Andayro, a quien seduce con la desnudez de su cuerpo y a quien lleva luego a matar a su propia esposa, Selisarda, y a intentar el asesinato de su hija. De



hecho, la ambiciosa dama reaparece más adelante en el poema como mujer del infame Adrasto, caballero que había arrebatado la fortaleza de Brama a su legítima heredera Laurisa. De nuevo, pues, aferrada al poder. La otra mujer ambiciosa es Ystrea, instigadora de la acusación de traición a Oroncia, en Ronda, que también lleva tras de sí a un hombre cegado por los encantos físicos que la adornan; Arcendo, primo de la propia Oroncia. En ambos casos, la mano justiciera del narrador da a cada cual el castigo que merece, en función de su mal comportamiento y de su desvío claro de las reglas de la moral: Medarda e Ystrea reciben la muerte infame que se han buscado, pero los hombres que se dejaron engañar no acaban mucho mejor sus días y mueren en el transcurso de la acción que les ha llevado a torcer su camino.

Resumiendo, Eugenio Martínez deja su huella en las páginas del poema por medio de estas pequeñas aportaciones moralizantes, dispersas aquí y allá, que recuerdan inevitablemente a las “fontezicas de philosophía” de Ortúñez de Calahorra en tanto en cuanto no son largas disertaciones que desvíen la atención del lector, pero sí se establecen como pequeñas reflexiones al hilo del relato, que pueden ser útiles para el lector contemporáneo e incluso pueden servirnos a nosotros para caracterizar a nuestro autor como un hombre de firmes creencias morales, acordes con su tiempo y con su futura condición religiosa (recordemos que todo parece indicar que, aunque publicado en 1604, el poema debió de escribirse antes de que su autor ingresara en el Cister). El elemento ideológico y moralizante es así un mero divertimento estructural (aunque muchas veces cargado de encono y siempre claramente misógino), que no llega nunca a primar por encima de la trama narrativa del relato. La atención que aquí le hemos dado es más que suficiente para entender hasta qué grado está presente en el poema, donde aparece siempre como auxiliar, nunca como tema principal, al menos como digresión del autor; otra cosa serán las conclusiones que, desde el punto de vista moral, pueda sacar el lector tras completar la lectura de *La toledana discreta*.

#### 6.7. Otros temas

Para terminar este apartado dedicado a los temas más destacados del libro y a sabiendas de que alguno se quedará en el tintero, quiero referirme a dos aspectos que me han resultado interesantes en la lectura del poema. El primero de ellos es la presencia de un cierto anacronismo (del que nos ocuparemos más extensamente al tratar el tema del tiempo), que resulta atractivo por ser un elemento casi medieval y por lo que tiene de conexión con ese mundo mágico y extraño

de la literatura caballeresca. Es una anacronismo hasta cierto punto impreciso, difícil de detectar en detalles concretos, pero que se percibe en el ambiente, como sucede también en otros libros del mismo género. Para que sirva un poco de guía, podríamos decir que el hecho de que la acción tenga lugar en tiempos precristianos no encaja del todo con la atmósfera medieval que se respira a lo largo de casi todo el texto. Como digo no se trata de algo palpable, pero no cabe duda de que está presente en la totalidad del poema.

Más clara nos ha parecido la evidencia de un tema tópico de la literatura renacentista, tratado extensamente por fray Antonio de Guevara y que sirve de base a gran parte de la visión horaciana del mundo presente en fray Luis de León. Me refiero al tema del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Eugenio Martínez retoma este tópico renacentista y lo desarrolla con cierta amplitud en una conversación que mantiene la princesa Roanisa con unos pastores que la acompañan en el camino hacia el castillo de Anolino. Se destaca aquí la crítica a lo artificial del mundo de los nobles, de las damas y los caballeros, que se hace más marcada si entendemos que sale de boca de un rústico pastor, cuya agudeza se nos hace más fina precisamente por no verse sujeto a ningún tipo de convención que le impida hablar llanamente. Se censura el lujo, los trajes, los afeites y todos los componentes no naturales presentes en el aderezo de las damas cortesanas, comparándolo con la sencillez de las aldeanas:

“que os juro vale más una aldeana  
quando con la agua fría se ha lavado,  
y el día de la fiesta, de mañana,  
con su rústico traxe se ha aliñado,  
que la más bella dama cortesana  
que sale con el rostro jalvegado,  
y sabe Dios, quitada la corteza,  
dónde llega su gracia y su belleza.”

(Canto XXIX, vv. 561-568)

Anteriormente hay una sucesión de elementos que le resultan innecesarios al pastor y que parecen imprescindibles en la vida cortesana. Destacamos tan sólo una estrofa cuya cercanía a fray Luis de León nos parece clara:

“¡Con cuánto más descanso aquí vivimos  
tras nuestro ganadillo por la sierra,

donde jamás ni vemos ni sentimos  
el bullicioso estruendo de la guerra!  
No codiciamos cargos ni servimos  
a nadie por ganar estado o tierra;  
solamente buscamos la comida  
que baste a sustentar la dulce vida.”

(Canto XXIX, vv. 441-448)

El diálogo completo de los dos personajes pone de relieve las diferencias más palpables entre esas dos concepciones de la vida, y no pasaría de ser una anécdota temática más, si no fuera porque al final del citado diálogo parece imponerse la opinión del pastor, marcada sobre todo por el silencio de Roanisa quien, asombrada ante la discreción y el agudo juicio del pastor, parece preferir el silencio:

“No quiso replicarle, porque siente  
lo uno, ser aquéllo verdadero,  
y también porque más no la dicesse  
con que su gran vergüenza se ofendiesse.”

(Canto XXIX, vv. 573-576)

Un silencio, el de Roanisa, que trasluce la opinión del autor, con lo que ello tiene de significativo, pues estaríamos asistiendo al reconocimiento por parte de Martínez de lo artificioso que es ese mundo que él mismo está recreando, que parece más un mundo artificial, recluso en la literatura, que un mundo real (como en apariencia él lo ha pintado dándole un matiz de realismo que sabemos presente desde el prólogo). Cuando menos, hay un inclinarse del autor hacia la opinión del rústico pastor, que nos indica sus preferencias y que puede significar, tal vez, que Martínez deja un resquicio por el que atisbar la falta de autenticidad del universo cortesano por el que se mueven sus personajes. Lo que sería casi equivalente a confesar esa misma artificialidad en el desarrollo del relato que nos está narrando. Aunque quizá sea sólo una reflexión momentánea, en voz alta, antes de sumergirse de nuevo en el entramado fabuloso que configura, como hemos pretendido demostrar, la trama narrativa del poema que nos ofrece.

## 7. EL NARRADOR

### 7.1. El recurso del autor antiguo

Al analizar la estructura del relato nos referíamos al empleo de la vieja fórmula de la literatura caballeresca de atribuir la redacción original de la historia a algún sabio antiguo, generalmente oriental o de lugares remotos, que, tras atesorar como cronista los datos referentes a la vida de los caballeros, decidía ponerlos por escrito. Sabido es que, oculto tras este recurso, el autor por nosotros conocido afirma que sólo se ha limitado a traducir o a transcribir el relato heredado del presunto autor antiguo. Este subterfugio, no hay casi que decirlo, pretende otorgar una mayor autenticidad a la historia y un cierto carácter venerable, pues estos autores antiguos son considerados siempre como historiadores y sus relatos como historias verdaderas<sup>1</sup>. El propio Cervantes parodia este recurso con la figura de Cide Hamete Benengeli, dándoles de esta manera mayor fuerza a nuestras observaciones acerca del carácter estructural e imprescindible de esta figura, pues el *Quijote* es, entre otras muchas cosas, un catálogo de los vicios y abusos de los libros de caballerías.

Eugenio Martínez no se sustrae, por tanto, a esta práctica común a todo el género, y afirma que el autor de *La toledana discreta* es un sabio sirio antiguo, contemporáneo de Beroso Caldeo, de nombre Lemante. La base para el empleo de este elemento aparece en el prólogo, donde nuestro autor certifica la verosimilitud presunta de Lemante con citas de autores graves (aunque probablemente no todos reales). A partir de aquí, nos irá introduciendo su nombre cada vez que lo considere oportuno en el desarrollo del relato. Como ya se habló anteriormente de este recurso desde el punto de vista estructural, vamos ahora a hacerlo a través de la caracterización que Martínez hace de su inventada fuente y de la utilidad que para él tiene la misma.

La primera aparición de Lemante en el texto del poema la encontramos en el canto IV. En ella, nuestro autor define escuetamente a su historiador con las palabras exactas para introducirlo en la tradición a la que pertenece, llamándolo el “famoso y gran mágico Lemante” (canto IV, v.

---

<sup>1</sup> *Id.* a este respecto, las páginas correspondientes al capítulo 3, “Aspectos estructurales”, concretamente el epígrafe 3.2.1, “El autor como traductor”.

276). Lo de “famoso” le convierte en un erudito digno de crédito, y lo de “mágico” le inscribe en el número impreciso de los sabios magos componedores de libros de caballerías, como Lirgandeo y Artemidoro, “autores” del *Espejo de príncipes y cavalleros*, el sabio Fristón del *Belianis de Grecia* o el mismo Cide Hamete cervantino. Planteada así la personalidad de su historiador, Martínez se dispone a sustentar el edificio que acaba de cimentar, aportando toda suerte de apreciaciones sobre Lemante o hechas por él mismo y traídas por el “traductor” a los versos del poema. La idea de que el texto que leemos es una traducción del manuscrito antiquísimo de Lemante se nos ofrece poco después de la cita anterior, en el canto VI, cuando Martínez nos informa de cuál va a ser su papel en la redacción del libro:

“Diré lo que el autor dexó apurado,  
traduziéndole todo llanamente  
por ser un escritor tan afamado  
que merece le escuche el más prudente.”

(Canto VI, 265-268)

No hay mucho más que añadir en este sentido, pues Martínez no se sale de la tónica general en las obras del género, y repite uno tras otro los mismos tópicos empleados por quienes le precedieron. Más llamativo me parece el recurso de ceder la palabra directamente al “autor” y transcribir entonces al pie de la letra sus planteamientos, tal y como lo encontramos en los primeros versos del canto XVII:

“Lemante soleniza aquesta historia  
con estilo gallardo y deleytoso,  
diziendo: ‘-Mi sentido y mi memoria  
se ocupen en un caso tan famoso,  
y corra de Roanisa el nombre y gloria...”

(Canto XVII, vv. 33-37)

El uso aquí del estilo directo le sirve a Eugenio Martínez para dar una mayor verosimilitud a lo que escribe y al recurso del que estamos tratando. Sin duda, el hecho de que en un momento dado el “traductor” ceda la palabra al “autor” en lugar de diluirla en medio de su propia expresión, concede un más marcado tono de realismo y da más sentido al uso del recurso del autor antiguo. El lector siente, de este modo, la cercanía de este último y adquiere una mayor conciencia de realismo, de que lo que está leyendo no es pura ficción.

Sin embargo, a pesar de la importancia que parece tener Lemante en el planteamiento narrativo de Martínez, llega un momento en el que desaparece por completo del poema y no vuelve a ser citado. Esto sucede en el canto XXIII, donde, de manera rutinaria, lo encontramos una vez más: “al mágico Lemante voy siguiendo / como autor de la historia esclarecida...” (canto XXIII, vv. 9-10). Ese ir siguiendo aquí manifestado pierde toda su razón de ser precisamente a partir de esta cita, cuando aún quedan once cantos para llegar al final del poema, además de las tres partes proyectadas y no conocidas. Nos confirma esto la idea de que Martínez es un autor desordenado, que cuida poco la continuidad de lo que plantea y que en más de una ocasión (como veremos inmediatamente) se declara cansado de su trabajo. A todo ello se añade la constatación de la falsedad de la existencia de Lemante, pues su nombre -imprescindible hasta aquí como referencia fundamental-, desaparece del poema y no vuelve a ser mencionado durante una tercera parte del mismo. El carácter artificial de este recurso del autor antiguo queda más que confirmado con esta ausencia.

## 7.2. Narrador y autor, dos figuras que se fusionan

No es difícil distinguir en las páginas de *La toledana discreta* las intervenciones del autor de las del narrador, pues el primero suele aparecer, sobre todo, en los comienzos y finales de canto, siendo portavoz, en el primero de los casos, de la voz propia del moralista y, en el segundo, del carácter casi mecánico de la creación, que le impone pausas y que le obliga a descansar tras un largo periodo de composición. No obstante, veremos que hay ocasiones en las que el autor se confunde con el narrador o este último se adentra en los caminos de aquél, en cualquier caso siempre cercanos y poco separados. Pero antes de analizar esa mezcla de funciones, puede ser interesante acudir a la contemplación de la labor de cada uno de ellos, que nos proporcionará una información valiosa y nos permitirá acercarnos al texto con una mayor claridad de ideas en torno a la mayor o menor huella del autor en el poema.

Así, el autor, como se dijo, aparece sobre todo al principio y al final de los cantos. Ya hemos estudiado en el capítulo anterior la presencia de contenidos moralizantes en el poema, insertados precisamente en esas intervenciones del autor en los citados exordios, por ello no vamos a detenernos de nuevo en ellos; baste declarar que esa actitud se asocia siempre (o casi siempre) al mismo lugar, mientras que otras apreciaciones personales de Martínez aparecen sobre todo en los versos finales de los cantos o, en algunos casos, en medio de los mismos. Sea como

fuere, las intervenciones del autor se asocian a opiniones suyas personales, vertidas al margen de la narración y útiles, por tanto, para conocer algún rasgo de su personalidad o del proceso creador, configurándose así como textos alternativos dentro del poema, capaces de componer por sí solas un libro distinto. Dicho de otro modo, cuando el autor habla, lógicamente se calla el narrador, lo que supone una interrupción del relato caballeresco que estamos leyendo y la introducción de un contenido ideológico y moralizante ajeno al desarrollo de la acción y, por tanto, totalmente prescindible. Ocurre lo mismo con las aportaciones personales sobre el proceso creador que Martínez va desgajando a lo largo de los versos y que trataremos después.

En un primer momento, los comentarios del autor acerca del cansancio que le produce la versificación se inscriben en una técnica propia de la épica culta, ya presente en Ariosto e imitada por algunos poetas entre los que cabe tener en cuenta a Ercilla. Hemos analizado en otra parte este recurso común, al tratar sobre las conexiones entre la épica culta y nuestro poema. Ahora nos interesa, sobre todo, tomar como punto de partida este procedimiento que nos conducirá después por el camino que el autor traza en torno al cansancio.

En el canto II encontramos la primera referencia, exactamente en el último verso, donde Martínez nos informa de sus intenciones: “descansaré algún poco yo entretanto” (canto II, v. 640); lo cual tiene su continuidad en el canto siguiente: “pero yo no puedo tanto, / que la boz me ha estragado el largo canto” (canto III, vv. 615-616); se hace más marcado en el V: “pero mi débil boz enflaquezida / no puede en este tono dezir tanto, / hasta cobrar esfuerço para el canto” (canto V, vv. 862-864) y llega a alcanzar un punto más elevado en el XXII: “mas para yo tratar cosa tan alta, / el ánimo, el aliento y boz me falta” (canto XXII, vv. 703-704). Siempre, como venimos diciendo, dentro de la práctica común de la poesía épica, pero también en una línea que le va a permitir introducir el concepto del hastío en otras ocasiones más relevantes y menos propias de los tópicos de género. Así ocurre, por vez primera, en el canto XIV, donde se sustituye la reflexión filosófico-moral por la siguiente confesión del autor:

“Obliguéme a tratar aquesta historia (...)  
y diera por no averlo començado  
quanto puedo sacar de averlo hecho,  
por serme a mí un trabajo desusado,  
poco el fruto y sin limite el despecho.  
Pero, pues me ofrecí, será forçado

poner buen corazón y hazer buen pecho,  
para dar fin devido a la alta historia...”

(Canto XIV, vv. 9-23)

Estos síntomas de cansancio real, no pasados por el filtro de la retórica como los que hemos señalado arriba, nos muestran a un Eugenio Martínez arrepentido de haberse propuesto tan larga empresa. Y este arrepentimiento parece obedecer al menos a dos causas: la dificultad de la versificación y lo “desusado” del trabajo. Martínez se siente cansado cuando, en realidad, no ha hecho más que empezar su obra, pues no hemos de olvidar que promete tres partes más. Se nos escapan ciertamente los motivos auténticos de este cansancio, aunque intuimos que el autor no se siente a gusto en la redacción de su obra, tal vez porque esa materia tan “desusada” le distrae de otras preocupaciones más importantes, entre las que no podemos descartar las de índole religiosa. No hemos de perder de vista que Martínez era cisterciense y, aunque no sepamos con certeza si escribió *La toledana discreta* antes o después de ingresar en la orden, tendremos que suponerle, en cualquier caso, unas inclinaciones religiosas muy marcadas que sin duda parecen chocar con la temática pagana y profana del poema. Sea o no sea así, lo cierto es que nuestro escritor se ve fuera de lugar escribiendo este libro, pero se impone la penitencia de continuar porque así lo ha prometido, demostrando una clara capacidad de resignación muy acorde con las virtudes cristianas.

Lo más curioso en lo que respecta a este tema es que Martínez no vuelve a quejarse de este tipo de cansancio real hasta el último momento del poema, lo que le lleva a escribir resignadamente gran parte del mismo (veinte cantos), sin dar muestras de debilidad aparte de las exigidas por la retórica, como las que encontramos en los primeros compases del canto XXII: “aquí quedé cansado ya y molido / de lo mucho que avía que cantava...” (canto XXII, vv. 29-30). Nada tiene esto que ver, como parece evidente, con el hastío personal del autor que, como digo, resurge en el final del libro, cuando aquél da por terminado su trabajo y se siente satisfecho con el deber cumplido, a pesar de que se le quedan en el tintero nada menos que tres continuaciones. Se percibe un cierto alivio en las palabras finales del último canto, repartidas en dos momentos distintos pero complementarios. El primero denota, además, una prórroga indefinida de la continuación que en el prólogo se nos dijo que ya estaba hecha, demostrando así que aquella información se encontraba, igualmente, en los límites de la retórica y de la costumbre de los autores de libros de caballerías. Llegado el momento final, Martínez dice:



“hizieron lo que oyréys quando yo pueda  
dezir de aquesta historia quanto queda...”

(Canto XXXIV, vv. 639-640)

El aplazamiento indefinido resulta clarísimo, del mismo modo que se percibe en estas palabras esa especie de alivio al que me he referido, que se hace aún más notorio en el segundo momento, donde sale a relucir también el tópico de la *captatio benevolentiae*:

“no he podido dar fin a tanta cosa,  
que es pobre mi caudal, flaca mi mano.”

(Canto XXXIV, vv. 661-662)

Sin duda estamos ante una claudicación. Martínez, por motivos diversos, se siente incapaz de seguir con el relato comenzado y reconoce que se le ha ido de las manos, aunque lo adorna con esa falsa modestia ya señalada que aquí no parece tan retórica como veremos en otros momentos del poema. El esfuerzo de componer veinte cantos más, después de anunciar su cansancio y su desgana, se observa en la tranquilidad que parece quedar en el espíritu del autor tras reconocer sus limitaciones y postergar el final de la historia para un momento impreciso y tal vez, en su propia mente, imposible ya: “quando yo pueda”. Sin embargo, entre las dos citas que recogemos aún le quedan fuerzas a Martínez para pergeñar lo que será en un futuro la posible continuación, en unos versos que tal vez añadió tras decidir poner fin al libro en el 640 arriba transcrito, pues la fórmula allí empleada es similar a la que emplea en otros finales de canto. Da la impresión de que los versos que siguen, hasta el 664 que cierra el poema, son un intento, como digo, de dejar preparada la historia para esa futurible continuación que nunca llegó.

Nuestros limitados conocimientos sobre la vida y obra de Eugenio Martínez no nos permiten saber si continuó escribiendo después de la publicación de *La toledana discreta*, pero sí conjeturar que, pues no publicó más obras después de 1604, debió de dedicarse plenamente a su vocación y a sus ocupaciones en Santa María de Huerta. Las obras no publicadas y citadas por Henríquez<sup>2</sup> pudieron ser escritas también con anterioridad o quizá en los ratos perdidos en la soledad de su celda, pero de ellas sólo nos queda el testimonio de aquél y la certeza, según sus palabras, de que no había entre ellas ninguna continuación de nuestro poema. Lo más probable es que la desgana confesada se uniera a su vocación religiosa y juntas impidieran que el Caballero del Fénix, Clarimante y compañía volvieran a salir a la palestra para culminar sus truncadas

---

<sup>2</sup> *Phoenix reviviscens*, op. cit. p. 343.

existencias de ficción. Lo que no admite dudas es que las palabras finales del poema, dictadas al propio autor por su experiencia y por su hastío, no son ningún juego retórico, sino más bien la confesión final de Martínez y la constatación de que no iba a ser fácil reencontrarse con los héroes de *La toledana discreta*<sup>3</sup>.

Queda todavía una última aparición del autor para exponer cuestiones personales, aunque no se manifiesta con claridad la causa de la afirmación que se hace. Después de censurar la bajeza de los traidores en los versos iniciales del canto XXVI, nuestro poeta alude, de pasada, a algo que tiene todo el aspecto de ser una referencia personal, de su propia vida: “bástenos la experiencia que tenemos / los que en tal tempestad visto nos hemos” (canto XXVI, vv. 23-24). De aquí se infiere que Martínez ha sufrido los rigores de la traición o la difamación por parte de alguien, pero no se puede saber nada más, con lo que se nos arroja otro episodio oscuro en la ya de por sí enmarañada biografía del poeta, si bien puede ser, sencillamente, una alusión a cuestiones particulares, hasta cierto punto normales en las relaciones humanas; es decir, no tiene por qué referirse a una traición grave sino, simplemente, a pequeños acontecimientos cotidianos.

Vemos, pues, cuáles son las opiniones del autor respecto a varios aspectos concretos, que podemos dividir en dos tipos: las reflexiones moralizantes y las informaciones solapadas acerca de su propia vida, tanto desde el punto de vista de sus inquietudes como creador, como desde el punto de vista de su experiencia vital, como ha quedado expresado en la última cita que hemos recogido. En definitiva, palabras que se le escapan al narrador que deja hablar a menudo al autor para permitirnos que lo conozcamos un poco más y para que podamos leer más allá del relato de aventuras que ofrece a nuestro juicio.

El narrador propiamente dicho sale a la luz a lo largo de todo el relato, ofreciendo una serie de características que le son propias y que están presentes en las fórmulas más comunes de la narración tradicional, a partir del concepto del narrador omnisciente. En nuestro poema, el narrador se presenta dentro de esta última categoría y se hace presente en muchas ocasiones a través del uso del epifonema, con el que en más de una ocasión demuestra que puede anticiparse a los acontecimientos y que tiene dominada la situación, más allá de lo que los propios protagonistas puedan imaginar. Ese conocimiento previo de las circunstancias futuras convierte al narrador en una especie de demiurgo todopoderoso, que se puede guardar sorpresas para sacarlas a la luz más adelante y que da siempre la sensación de estar por encima del bien y del mal,

---

<sup>3</sup> No descartamos que tras el *Quijote* Martínez decidiera olvidarse de las caballerías que le faltaba narrar.

con un dominio de las vidas de sus criaturas que anula por completo cualquier intento de movimiento alternativo por parte de éstas. El narrador está incluso por encima de los magos y adivinos que aparecen en el poema, a los que se considera capacitado de recriminar comportamientos erróneos que luego serán perniciosos para determinados personajes. Es el caso de uno de los primeros epifonemas que nos encontramos, en el canto VI, donde la actitud de la vieja abuela de Clarimante (sin nombre, pero dotada de poderes mágicos, según se nos cuenta) es censurada por el narrador en los siguientes términos:

“¡O vieja, ya deliras (pues la dura  
suerte del ciego joven huella y pisa  
su sagrado valor y heroyca vida),  
siendo, en darle este escudo, su homicida,  
porque, aunque penetraste el mal suceso,  
no alcançaste la causa, y desta suerte  
cerraste la sentencia y el processo  
que al joven condenava a dura muerte.”

(Canto VI, vv. 829-836) ..

La vieja sabia, a pesar de sus conocimientos, no ha sido capaz de detectar los males futuros que le sobrevendrán a Clarimante, mientras el narrador, omnisciente y omnipresente, ha logrado adentrarse en los dominios de tan sutiles predicciones del mañana. Es interesante que el narrador sepa incluso más que quienes tienen poderes sobrenaturales que les permiten hacer encantamientos y conjuros, pues desarticula toda la máquina de verosimilitud que ha fabricado poco a poco: puesto que el narrador no puede hacer magia pero, sin embargo, es capaz de saber más que los propios magos, es evidente que su fuerza es superior a la de aquéllos, que quedan de esta forma convertidos en meros seres ficticios, tan falsos como sus encantamientos y profecías, fácilmente manejables por la fuerza suprema y todopoderosa del narrador omnisciente.

El resto de los comentarios e intervenciones del narrador en los acontecimientos que está contando se acercan más a la forma más usual del epifonema, advirtiendo a los personajes de los males que se les avecinan (o pensando en voz alta acerca de esos males, pues a los personajes nunca se les hace partícipes de estos comentarios del autor, dirigidos más bien a despertar el interés del lector y a mantener a éste alerta sobre los acontecimientos venideros). En todos los casos, estos pensamientos del narrador se deslizan por los dominios de la *anticipatio*, ya que lo

que en ellos se plantea como aviso, en un futuro más o menos lejano se convertirá en realidad dentro del desarrollo de la trama narrativa del poema. La diferencia con el ejemplo antes expuesto está en que ahora los receptores de esas advertencias sordas del narrador son personajes que no están dotados de poderes especiales. Podemos exponer aquí un manojo de estos epifonemas anticipadores. Empezaremos por un aviso falto de precisión:

“Pero, guarte Silvero del tirano,  
que, aunque el dudoso trance se difiere,  
te importa no fiar de la fortuna,  
que quanto es más remisa, es importuna.”

(Canto VIII, vv. 413-416)

No sabemos lo que le puede ocurrir más adelante a Silvero, tan sólo que tiene que estar alerta y no confiar en la fortuna, pero estas advertencias son suficientes para que el lector preste atención en un futuro a los lances en los que se vea implicado el caballero Silvero, sobre todo cuando más parezca sonreírle la fortuna.

Más intrigante para el lector es la intervención del narrador en medio del combate que el del Fénix disputa contra el caballero desconocido que resulta ser Roanisa. Por mucho que el lector haya podido sospechar acerca de la personalidad del misterioso guerrero (y a pesar de que el título del canto XI ya advierte de que es una mujer), las palabras del narrador omnisciente azuzan aún más al que lee para que se apresure en la lectura y descubra quién es en realidad el citado desconocido. Así, el narrador recrimina al Caballero del Fénix sus golpes duros contra el preaseunto enemigo:

“¡Ay Fénix! ¡Quántas veces, con despecho,  
lágrimas verterás más que a millares,  
por lo que en el combate agora has hecho,  
mostrando bien tus fuerças singulares!”

(Canto XI, vv. 73-76)

Si nos atenemos al hecho de que en el título se nos dice que el guerrero extranjero es una mujer, las palabras que preceden a estas líneas se nos irán clarificando poco a poco, y sospecharemos que esa mujer tiene algo que ver con el héroe, habida cuenta de que, cuando entró en escena le recriminó gravemente su actitud de abandono y su mudanza amorosa hacia Sacridea. En cualquier caso, poco después tendremos la respuesta a este enigma que queda planteado en

estas palabras del narrador.

En alguna ocasión, la entrada del narrador en la maraña de versos que componen el relato se asocia a recriminaciones a sí mismo, tras observar algún desliz en su método de contar los hechos o algún olvido importante. No podemos dejar de lado que el poema está construido por medio de entrelazamientos que facilitan la continua intervención del narrador, que deja a unos personajes para retomar a otros y que, en medio de esa vorágine de acciones, bien puede echar en el olvido a alguno de ellos, aunque sólo sea como recurso retórico. Así se nos antoja la siguiente intervención:

“Mas, ¡ay de mí!, que assí me he descuydado  
de aquella única diosa y sacra dama,  
yendo en otras empresas ocupado  
de no tanto valor ni ilustre fama...”

(Canto XXVII, vv. 561-564)

Por mucho desorden que observemos en el relato, parece indudable que hay una serie de personajes de los que Martínez se ocupa más que de otros, y uno de ellos, precisamente, es Roanisa, por lo que no es fácil creer que, en efecto, se halla olvidado de ella, sino más bien que emplea esta fórmula para hacer más palpable su importancia y para advertir al lector de la necesidad de prestar atención a partir de ahora, pues llega el momento de retomar la historia sublime de la doncella guerrera.

Otro recurso tópico del narrador en *La toledana discreta* es el de la *captatio benevolentiae*, que se caracteriza, como es sabido, por la presentación de una modestia que raya en la ignorancia y que persigue la conmiseración del lector. El recurso, muy del gusto de los escritores medievales, aparece en Martínez desde el prólogo y se consolida a lo largo del poema, donde el narrador (a veces casi el autor) muestran sus limitaciones para acaparar así la atención del lector. Las fórmulas empleadas son muy variadas y constituyen a veces un uso de tópicos de contenido retórico, con alusiones a instrumentos musicales de uso pastoril, rudos para cantar tan finas historias (“aunque cante / con rústica zampoña, diré...”, canto VII, vv. 317-318); con fórmulas más habituales y repetidas a menudo, en las que el autor-narrador se menosprecia por su ignorancia (“en un canto / no puede un corto ingenio embever tanto”, canto X, vv. 639-640); dejando patente la penuria artística de la que es portador (“aunque mi baxo estilo y poesía / no pueda acarrearle...”, canto XIV, vv. 549-550) o, en fin, reconociendo su incapacidad para dar fin

a lo que empezó, ya comentada arriba (“no he podido dar fin a tanta cosa, / que es pobre mi caudal, flaca mi mano”, canto XXXIV, vv. 661-662). Un estilo narrativo con elementos que pertenecen a la tónica retórica de los Siglos de Oro y que Martínez usa con la misma finalidad que sus contemporáneos, aportando así una serie de rasgos a su obra que la inscriben de lleno en la tradición poética de su tiempo.

Tenemos hasta aquí un narrador omnisciente, que sabe los métodos necesarios para atraer la atención del lector y que, a veces, los utiliza adecuadamente, aunque no siempre colma luego las expectativas de aquél, tras crear una tensión capaz de mantenerle pendiente. Un narrador que se oculta cuando es necesario, cediendo la palabra a los personajes por medio del estilo directo y que, como veremos más tarde, invade a menudo parcelas que no le corresponden, porque son más bien del dominio del autor. A todos estos factores cabe añadir que, en ocasiones, el narrador corta el hilo del relato bruscamente para cambiar de tema o de punto de vista, al servicio de dos valores importantes: el entrelazamiento, que le obliga a ir de unos personajes a otros, y el deseo de mantener atento al lector. En estas dos líneas cabe situar el siguiente corte brusco:

“Y luego entró un jayán bravo, insolente,  
y llegando ante el rey dixo:... mas antes  
referiré otras cosas importantes.”

(Canto VII, vv. 334-336)

El carácter efectista de esta interrupción se percibe con claridad, pues va a dejar a los lectores con las ganas de saber lo que ocurre con el jayán insolente que acaba de entrar. La inquietud que este corte puede producir en el lector llevará a éste a continuar la lectura, a la búsqueda del cabo que ha quedado suelto en los versos precedentes. De nuevo el narrador sabe lo que se hace, pues consigue mantener la intriga a la vez que introduce un nuevo motivo de preocupación, ya que lo que nos va a contar ahora se incluye en la categoría de las “cosas importantes”.

En ocasiones, para no ser siempre dominante y conocedor de todo, y para hacer al lector un cierto guiño de complicidad, el narrador informa a éste de los motivos que le llevan a interrumpir un relato o a postergar la vuelta a las hazañas de un determinado héroe. De este modo explica, quitándose la culpa de encima, por qué se ha retrasado tanto el relato de las aventuras de Roanisa:

“...mas hubo que romper con su contento,

por dar gusto a Flavisa aventajada...”

(Canto XXVII, vv. 589-590)

Fundamento retórico equivalente a afirmar que la necesidad de tratar diversas historias le lleva a abandonar, a veces de manera prolongada, a los más importantes personajes, pero sólidamente asentado en la idea de que los protagonistas son los que mandan, echando mano del concepto de que la obra camina sola una vez comenzada y lleva de la mano a su autor que, muchas veces, tendrá que seguir los dictámenes impuestos por el crecimiento literario de los personajes. Aquí, además, confiere una sensación de vida a éstos, capaz de hacerles intervenir en los designios mismos del narrador y, de paso, del autor.

Por último, nos vamos a adentrar en el motivo que figura al frente de este epígrafe: la confusión que se produce en ocasiones entre el autor y el narrador. No se trata de una cuestión crucial, pero sí se producen algunas desviaciones de las palabras del narrador hacia el autor, que se transparenta en ocasiones esporádicas, de las cuales ya hemos señalado alguna arriba. La más importante de estas intervenciones mixtas se produce en varios momentos en los que sale a relucir en el texto algún tipo de invocación a Dios, siempre ligada a un epifonema que denota el deseo del narrador de hacerse presente con su intervención personal y que, a menudo, deja aflorar la personalidad del autor, oculto tras aquél. De este modo, en el canto IX nos encontramos con las siguientes palabras:

“...vayan con Dios, que yo imagino  
que se arrepentirán de su camino...”

(Canto IX, vv. 407-408)

Sin duda se trata de una frase hecha, pero la mención de Dios (posiblemente la primera que nos encontramos en el texto del poema) no deja de llamarnos la atención, pues el narrador está contando una historia en la que todos sus protagonistas son paganos y adoran a los dioses de Roma. Sin embargo, hay otras modalidades de cita en lo que a Dios se refiere. Expresando sus temores ante el destino incierto del Caballero del Fénix, el narrador pide la ayuda del cielo: “Quiera Dios saques dello algún provecho...” (canto XI, v. 78). También es una expresión común, pero de nuevo nos extraña la presencia de Dios en medio de las aventuras de los héroes del poema; ¿cómo puede invocarse a Dios en nombre de un personaje que adora a Júpiter? Una tercera mención la encontramos tras un olvido del narrador: “mas, ¡ay Dios cómo estamos descuidados...!” (canto XXIX, v. 61). Otra vez estamos ante un lugar común: se nombra a Dios

como recurso, como invocación o como medio de pedir ayuda, fuera de los límites de la oración o de la devoción, pero siempre a trasmano en nuestro libro, por lo que se hace preciso afirmar que quien está hablando en estos momentos es el autor y no el narrador. Este último, no lo hemos de olvidar, dice que está copiando un manuscrito de Lemante, con diecinueve siglos de antigüedad, escrito en oriente, en el que se está relatando una historia dominada por el paganismo de los personajes que la pueblan, por lo que no parece muy coherente que haga alusiones a Dios como única divinidad, tal y como lo hemos visto en los ejemplos recogidos. El autor, en cambio, escribe desde una perspectiva cristiana que sí le permite tener presente a Dios, en una España católica en la que el poder de la Iglesia era casi omnímodo.

Esta dualidad, pues, nos ofrece la posibilidad de una narración a dos bandas o, mejor aún, nos ofrece un esquema que nos permite ver cómo se complementan el autor y el narrador (dos facetas de un mismo individuo), y de qué manera se prestan la voz el uno al otro. Sin duda, muchas de las intervenciones que hemos adjudicado al narrador podrían ser también opiniones del autor, ya que los límites entre ambas figuras son muy estrechos y no consienten una clara discriminación. Algunos epifonemas y, sobre todo, el uso de la *captatio benevolentiae*, parecen salir de la mente del autor, pero pasadas a través del filtro del narrador, se convierten en parte integrante del relato, a la manera de transiciones entre unas aventuras y otras, del mismo modo que las intervenciones moralizantes, más propias en principio del autor, se pueden confundir en ocasiones con las advertencias del narrador sobre el comportamiento de los personajes.

Resumiendo, encontramos tres niveles de narración en el relato de *La toledana discreta*, compuestos por las tres figuras que intervienen, de una u otra forma, en la composición del texto. Las tres figuras repiten a Eugenio Martínez, pero lo hacen desde distintas perspectivas: el hecho de que todas sean el mismo hombre provoca la confusión que se da entre ellas. El primer nivel lo ocupa Lemante, invención de Martínez para dar lustre de relato antiguo a su poema. Por debajo de él se encuentra el autor, que transcribe sus palabras y que nos informa de sus intenciones, no sólo en el prólogo sino también, como hemos visto, en diversos momentos del poema en sí. En último lugar está el narrador, una máscara del autor que le sirve para desarrollar toda la narración y que le da una cierta libertad para expresarse desde fuera de su propia personalidad, desde una posición externa y cómoda que no le comprometa excesivamente. La transparencia de la que están dotados los tres es, al mismo tiempo, la fachada que cubre al individuo real que fue Eugenio Martínez.





## 8. LOS PERSONAJES

El desarrollo narrativo de *La toledana discreta* pone en escena hasta un total de ciento ochenta y siete personajes con nombre propio y con un mínimo de presencia en el relato, aunque muchos de ellos no pasen de ser más que un nombre citado en un momento concreto y olvidado posteriormente, sin más, por el autor. La dinámica de la narración nos lleva a centrar más nuestra atención en determinados personajes, mientras otros, que incluso llegan a tener un esporádico protagonismo, van quedando paulatinamente olvidados en medio de una floresta o en la imprecisa nube encantada que les liberó de un grave peligro. En sentido estricto diríamos que los personajes con una cierta relevancia y que, de alguna forma, actúan más o menos activamente en el poema, no pasan de veinte, de entre los cuales unos diez serían bastante importantes (con un cierto número de aventuras en sus andanzas) y sólo cinco o seis podrían considerarse protagonistas. Esta *reducción, evidentemente aproximada, guarda relación con la actividad propia de los libros de caballerías*, en los que el protagonismo recae sobre unos cuantos personajes, mientras la gran mayoría actúan únicamente como comparsas, para dar grandeza y colorido a la corte de un gran rey y para alimentar el espíritu aventurero con su presencia breve pero intensa en combates singulares, justas o encuentros pacíficos por los caminos.

En el capítulo dedicado a la estructura pudimos ver cómo el peso de la acción era soportado por un reducido número de personajes, en torno a la presencia de dos figuras femeninas, Rosanía y Sacridea, y de la sucesión de los tronos respectivos de Inglaterra y Tolietro. Esto nos llevaría a establecer un núcleo fundamental de protagonistas cuya actividad es el sustento de todo el armazón narrativo, pero dejaría fuera de nuestro estudio a otros personajes que no por ser secundarios dejan de tener importancia en el desarrollo del relato. Se hace necesario, pues, establecer una serie de bloques de personajes, basados tanto en su importancia como en las características de grupo, por reducido que éste sea. De este modo, vamos a dividir a los personajes del poema en cuatro grupos diferenciados, de distinta importancia, con los que pretendemos dejar constancia de las relaciones entre ellos y, de paso, clarificar los estratos que componen en este sentido la trama del relato. Los bloques serán los siguientes: personajes propios

del poema, personajes procedentes de la mitología griega, personajes pseudohistóricos y bestiaro.

### 8.1. Personajes propios del poema

En general podemos decir que los héroes creados por Eugenio Martínez son, como casi todos los héroes de los libros de caballerías, personajes planos, sin una personalidad definida que sea capaz de individualizarlos y de permitirnos su reconocimiento a través de sus actos o de sus diálogos. Responden todos a tipos establecidos por la dilatada tradición literaria que sustenta el género caballeresco, al contrario de los primeros héroes de la literatura artúrica o de algunos de los que encontramos en la más genuina literatura española de caballerías, que sí están dotados de una personalidad suficiente como para que podamos diferenciarlos de otros personajes<sup>1</sup>. De ahí que los personajes de *La toledana discreta* deban ser analizados desde una perspectiva muy amplia, atendiendo a su función estructural y a su motivación como tipo literario que se tiene que regir por unas determinadas normas dictadas de antemano por la tradición anterior. En ese sentido, nuestro trabajo en este capítulo se va a ceñir a estas premisas, y nos llevará a reconocer, en cada uno de los héroes de Martínez, unas características ya sabidas que pueden valer lo mismo para definirles a ellos que para definir a los protagonistas de cualquier otro texto de caballerías.

Habida cuenta de la gran cantidad de personajes que se mueven por las páginas de la obra será preciso realizar una subdivisión que nos permita un estudio más sistemático y organizado de la cuestión. Quedarán fuera de nuestro análisis los personajes que tienen poco interés, ya sea por su escaso papel, ya por su irrelevancia en el desarrollo de la acción.

#### 8.1.1. Protagonistas

Lo primero que tenemos que apresurarnos a decir es que en *La toledana discreta* no es fácil distinguir un bando de protagonistas al que se oponen unos antagonistas malvados, considerados abiertamente enemigos, a pesar de que en varias ocasiones se nos habla de dos bandos de caballeros, capitaneados como ya se ha dicho por Clarimante y el Caballero del Fénix

---

<sup>1</sup> Muchos de estos personajes antiguos se constituyen precisamente como prototipos de comportamientos o actitudes caballerescas, muy vivas en sus propias personas, pero progresivamente rígidas y anquilosadas cuando el género comienza su decadencia paradójica en la abundancia de textos repetitivos a lo largo de todo el siglo XVI. Por sólo citar unos ejemplos, diremos que Lanzarote representa la fidelidad amorosa y la grandeza caballeresca; el rey Arturo es modelo de rey justo, con una corte rica y poderosa, que vive retirado de las armas y Perceval es el caballero místico, casi celestial, elegido para descubrir los grandes enigmas del Grial. Todos ellos evolucionan a lo largo de los textos en los que viven, como evolucionan también Amadís o Tirante el Blanco, mientras que en los textos posteriores, los caballeros se presentarán rígidos, sin evolución y sin características propias.

respectivamente, y herederos de Aquiles y Héctor. Los enfrentamientos cuerpo a cuerpo están motivados generalmente por las justas o por lances esporádicos producidos en los caminos, que nunca llegan a ser suficientes para generar un odio grande entre los contendientes que traiga consigo la guerra. Los bandos opuestos nunca llegan a enfrentarse, aunque no hay que descartar que Martínez tuviera previsto un conflicto entre ambos para las continuaciones que no nos llegó a ofrecer. Tampoco existen magos enemigos empeñados en hacer daño a los héroes, por lo que nos encontramos con un mundo relativamente cómodo, en el que el ejercicio de las armas tan sólo es llevado a la práctica cuando se presenta la ocasión en una encrucijada o ante una injusticia que se está cometiendo. Dicho esto, el análisis de los personajes no puede ser llevado a cabo desde la perspectiva de protagonistas-antagonistas, pues todos los principales son considerados igual por el autor, con una pequeña inclinación, quizá, hacia el bando de los herederos de Héctor.

Sí es posible, no obstante, dividir el grupo de los protagonistas según el planteamiento que hace Martínez, separando por un lado a Clarimante y por el otro al Caballero del Fénix y a Roanisa.

Clarimante nos es presentado como un héroe típico de la tradición caballeresca, gran guerrero “de singular esfuerço” y capaz de afrontar las más ásperas batallas. Se le pone una pega, ya en los primeros compases de la obra; la arrogancia<sup>2</sup>. Este rasgo de su carácter lo convierte desde un principio en un personaje un tanto antipático, caracterización ésta a la que contribuye grandemente la opinión del narrador y la de algunos de los personajes que conviven con el joven guerrero. Así, el rey Antero teme que Clarimante le pida la mano de su heredera Rosania, a la que a todas luces pretende, y afirma que “no dexará hombre humano con la vida / si privado se ve del casamiento” (canto I, vv. 329-330), vaticinando después a su hija que, si se casa con él se verá “a mil guerras sometida / con que en riesgo pornán tu real assiento, / y mis fieles amigos y allegados / serán a dura muerte condenados” (canto I, vv. 333-336). Sin duda esta presentación no beneficia en nada a Clarimante, hacia quien el lector se siente negativamente predispuesto, aunque sólo sea porque estas palabras son pronunciadas por un venerable y anciano rey revestido de honor y de honra, cuyas opiniones parecen más dignas de ser tenidas en cuenta, sobre todo si

---

<sup>2</sup> Este aspecto del carácter de Clarimante recuerda bastante a la caracterización que se le da en los textos artúricos al senescal Keu, sobre todo a partir de las obras de Chrétien de Troyes donde “se convierte progresivamente en un hombre desagradable, temido por sus comentarios sarcásticos y despectivos (...) y su carácter fanfarrón, orgulloso y pendenciero...” (Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 249, s. v. *Keu*). Clarimante no está dotado de tantas características negativas, pero sí tiene un cierto parecido con lo que antecede, sobre todo por la visión que los demás nos dan de su persona.

el lector ha frecuentado los libros de caballerías, donde es más fácil encontrar caballeros arrogantes que reyes felones. Lo que sucede es que los temores del rey no se fundamentan sólo en el carácter arisco y belicoso de Clarimante, sino sobre todo en el hecho de que Martelio, padre de éste, murió en combate singular frente a Antero, lo que hace concebir al viejo rey fundados temores de venganza de quien ahora es uno de sus súbditos. Por todo esto, a lo largo de los primeros cantos se mantiene esa descripción un tanto peyorativa del héroe a quien nos encontramos luchando denodadamente en las justas contra todo el que se le quiere oponer, por lograr la meta que se ha propuesto: la mano de Rosania.

Su protagonismo preponderante (que hace pensar que su figura va a ser la más destacada del poema) se ve truncado en el canto VI, donde queda recluido en la Selva Encantada, en lo que parece un periodo de aprendizaje al que le somete en primer lugar la maga Menala y, después, su abuela materna. Allí conoce su ascendencia ilustre y recibe nuevas armas, preparándose de esta forma para los sangrientos combates que se anuncian contra la escuadra del Caballero del Fénix. Cabe destacar que tras el largo descanso impuesto por el narrador (que llevará a Clarimante a no asomar por las páginas del poema hasta el canto XXI), el héroe se ha purificado y se ha enaltecido, pero aún le queda una prueba más a la que someterse: la adquisición de la fama a través de los hechos de armas, para lo cual inicia su viaje al Peloponeso, donde transcurren sus más importantes hazañas y donde cobra ese renombre necesario para merecer el amor de Rosania y el acatamiento de Antero, el cual mientras tanto sigue sin ser muy partidario de que Clarimante se convierta en su yerno. Lo que sí es cierto es que durante su viaje y posterior estancia en Grecia, el caballero no da muestras de arrogancia y es tratado siempre de forma muy positiva tanto por parte del autor como por parte de los que le rodean: sólo se destaca su heroísmo y su entrega a la lucha, así como su triunfo en los juegos que se celebran en Olimpia. Pero a toda esta caracterización positiva hemos de oponer la citada reticencia del rey Antero quien, ante la demanda que Aridano y otros seguidores de Clarimante hacen en su nombre para hacer valer sus derechos al trono y a la mano de la princesa, replica contundentemente:

“Quanto más, cavalleros (...)  
que no es tan en extremo su pujança [la de Clarimante],  
que no aya avido en el propuesto juego  
otra más señalada y fuerte lança:  
y bien vistes a Sarpe, diestro griego,

que puso a Clarimante y su esperanza  
en contingencia tal, que ya su vida  
todos la reputamos por perdida.  
Venga, si es tan valiente, y haga aquello  
que se capituló, y esto cumplido,  
si no hay alguien que quiera defendello,  
le daré lo que tengo prometido...”

(Canto XXXII, vv. 209-220)

La visión del rey Antero no ha cambiado respecto a Clarimante, entre otras cosas, porque no ha tenido ocasión de conocer sus grandes hechos de armas en el Peloponeso, pero también porque, aunque los conociera, su valoración del joven seguiría siendo la misma, habida cuenta de los temores que sobre su comportamiento alberga en el pecho.

En definitiva, Clarimante se nos presenta como un gran caballero, de intachable valentía, pero mal visto a los ojos del rey, lo que hace muy difícil que logre sus dos metas prioritarias: el trono y la princesa.

Quizá el personaje más importante del poema sea el Caballero del Fénix, pues en él se concentran todas las virtudes caballerescas y, sobre todo, porque se encuentra llamado a ser el futuro rey de Tolietro, como heredero de Andayro y Selisarda. Además, es el hermano de Sacridea, la toledana discreta del título a juzgar por la información que el texto nos ofrece. Felisandro, que así se llama en realidad nuestro caballero, pasa la infancia separado de sus padres, al ser raptado siendo niño y llevado a educar a Persia, en un destino que, como ya se dijo en otro lugar, le une al Caballero del Febo del *Espejo de príncipes y cavalleros*, y le hace entroncar con Lanzarote, apartado de su madre Elaine por la Dama del Lago; con Garfín y Roboán, los hijos del Caballero Zifár, y con Galaor, hermano de Amadís<sup>3</sup>. Todos ellos se educan en las armas lejos de sus padres y, como sucede con Felisandro, retornan a la familia realizando soberbias gestas, preparados ya para afrontar el duro oficio de la caballería andante. Esto trae consigo un reconocimiento por parte de sus allegados que a veces han de recurrir a pruebas que les permitan identificar a sus deudos: el Caballero del Febo, por ejemplo, es reconocido porque tenía en la piel una mancha de nacimiento que representaba al sol. En lo que respecta a nuestro personaje, el

---

<sup>3</sup> *Id. supra* el capítulo “Contexto literario del poema”, concretamente el epígrafe 3.4.2., y la nota 54 de ese mismo capítulo.

reconocimiento se lleva a cabo por medio de la intervención de la maga Flavisa, que será la encargada de revelar todo lo relativo a la ascendencia de los protagonistas.

En cuanto a la personalidad del Caballero del Fénix, cabe referir que destaca su valor y sus dotes caballerescas, que le llevan a derrotar a todos los que se enfrentan con él, incluidos los gigantes. Sin embargo, también tiene un defecto; el de la inconstancia: en la primera ocasión que se le presenta, sustituye de sus pensamientos amorosos a Roanisa por Sacridea (sin saber, por supuesto, que es su hermana), con lo que no se encuentra ya capacitado, en principio, para superar la prueba del fuego en la Cueva del Amor. Destaca este hecho, como veremos de inmediato, por el contraste con la gran fidelidad de Roanisa y, además, porque le va a llevar a errar por los caminos en busca de su amada. La maga Flavisa le impondrá una prueba consistente en un periodo de encierro en el Castillo Encantado, que tendrá su punto culminante con la participación en la guerra de Brama donde, sin saberlo, será ayudado por su propia amada en un peligroso lance. Finalmente, tras la reunión de todos los caballeros y doncellas en la mágica fortaleza, parece llegado el momento de la anagnórisis, minuciosamente preparada por Flavisa. Allí, el Caballero del Fénix recobrará su nombre auténtico de Felisandro, conquistado con el valor de su brazo, y estará en disposición de afrontar las últimas aventuras antes de partir hacia Tolietro para recuperar su trono.

Hemos asistido, en el caso de este personaje, al crecimiento de la figura del héroe, que llega a la corte del rey Antero como un caballero novel, acompañado de un sabio anciano y dispuesto a merecer el aplauso de los demás con sus grandes hechos de armas, y se convierte, poco a poco, en un guerrero invencible, envidiado y admirado, capaz de capitanear la escuadra de los descendientes de Héctor<sup>4</sup>. Su desliz amoroso le supone un castigo tácito, acrecentado por el delito (así considerado por él mismo) de combatir contra su propia dama, y consistente en superar, al menos, dos pruebas: su propia salvación en una situación extrema con la ayuda de Roanisa (a la que acabamos de aludir arriba), y la acción contraria; el rescate de la doncella guerrera por parte del caballero cuando ésta está a punto de ser violada por Anolino en su castillo (cantos XIX y XXX, respectivamente). Después de estos hechos sólo queda que Roanisa libere a Brisalda del fuego. Cabe pensar que Martínez tenía pensado continuar con la llegada de los

---

<sup>4</sup> Este proceso de aprendizaje se da en la mayoría de los grandes héroes caballerescos que, en muchos casos, inician sus hazañas con un nombre que no es el auténtico y comienzan a usar éste cuando han alcanzado la gloria necesaria y son famosos por sus hechos de armas. Es el caso del ya citado Caballero del Febo, que se inicia en el mundo de las aventuras como Doncel del Febo, o de Amadís de Gaula, cuyo nombre de caballero novel es el de Doncel del Mar.

protagonistas a Tolietro.

El Caballero del Fénix se configura como el principal soporte estructural de la historia, ya que sobre él giran los más importantes personajes que la componen. Las dos doncellas protagonistas están ligadas a él: Roanisa por ser su amada y Sacridea por ser su hermana; es el cabecilla de los descendientes de Héctor, lo que le hace capitanear a un grupo de grandes caballeros, capaces de asombrar ellos solos con sus propias hazañas (Solino, Carbopía, Sarpe...); se le considera, también, enemigo de la escuadra que encabeza Clarimante, lo que le hace en cierto modo su antagonista; la maga Flavis se ocupa personalmente de su educación (a través de Herodio) y de su engrandecimiento como caballero, y, por último, es el futuro heredero del trono tolietrano, lo que le convierte en objeto principal de la atención del autor, preocupado como se vio por reconstruir el pasado insigne y antiquísimo de Toledo. Se podría establecer un cuadro de relaciones del Caballero del Fénix con los citados personajes importantes, que nos ofrecería, de una sola mirada, toda la fuerza estructural y narrativa que se acumula en este héroe:

CABALLERO DEL FÉNIX			
RELACIÓN POR AMOR	RELACIÓN BÉLICA (COMO CAUDILLO)	POR ANTAGONISMO	POR AMISTAD Y AGRADECIMIENTO
ROANISA SACRIDEA	CARBOPÍA SARPE SOLINO...	CLARIMANTE	REY ANTERO MAGA FLAVIS MAGO HERODIO

A todo esto, repito, se une su destino como rey de Tolietro, por lo que no se hace difícil entender que Martínez le dé un protagonismo mayor. En este sentido pueden ser significativas las palabras que el autor incluye al comienzo del canto IX, cuando se dispone a prestar atención a nuestro personaje:

“La dulce coyuntura es ya llegada  
en que los altos hechos trate y cante  
de la más venturosa y fuerte espada  
que se vio desde el zéfiro al levante (...)  
Todo lo que hemos dicho es fundamento  
para tratar mejor deste persiano,  
cuya fama y honroso pensamiento



esclareció el contorno toledano...”

(Canto IX, vv. 1-12)

La caracterización del Caballero del Fénix como personaje de enorme talla heroica se complementa aquí con la afirmación última del autor, que considera al resto de personajes y aventuras del relato como elementos secundarios, como base y sustento del edificio de grandeza que se yergue sobre la persona insigne de este caballero mitad persa y mitad tolietrano. Su importancia se subraya porque, como ya hemos señalado, sus hazañas redundarán en el encumbramiento de la ciudad natal de Martínez:

“Este donzel divino inmortalize,  
desde oy en adelante, al dulce Tajo,  
y con sus altas obras engrandeze  
lo que de suyo estava tan abajo.  
Por éste, el gran Toledo siempre crece,  
pues la reedificó con gran trabajo;  
éste es aquél que, en esta fértil parte,  
a Minerva juntó con el dios Marte...”

(Canto IX, vv. 17-24)

Encarecimientos progresivos que van configurando la personalidad de tan ilustre personaje, cuyos destinos grandiosos sólo nos serán anunciados, una y otra vez, sin que tengamos ocasión de asistir al cumplimiento de tantos y tan insignes acontecimientos. Con lo que se nos muestra y lo que se nos vaticina, podemos llegar a la conclusión de que el Caballero del Fénix es el auténtico protagonista de *La toledana discreta*, que más bien hubiera lucido llevando por título el nombre de este héroe sin par.

Un tercer personaje dotado de un protagonismo especial es Roanisa, la doncella guerrera amada por el Caballero del Fénix. Acerca de ella cabe señalar que su función en el poema es lo suficientemente relevante como para que la consideremos entre los más grandes héroes. Sus hazañas son equiparables a las de su propio amado y desarrolla varias aventuras por su cuenta, por lo que se consolida como caballero andante de primera línea en nuestro texto. Las aventuras y hechos de armas de Roanisa no son superadas, ni en número ni en calidad, por ningún otro guerrero, a excepción del Caballero del Fénix, y esto nos hace colocarla a su altura entre los protagonistas, en un lugar privilegiado que le permita estar preparada para afrontar los más

peligrosos hechos de armas y acercarse a la categoría suprema de los grandes héroes masculinos. Roanisa y el Caballero del Fénix no sólo forman una pareja desde el punto de vista amoroso, sino que, también, se establecen como dúo caballeresco, a la manera de Lanzarote y Galván en la literatura artúrica, o Amadís y Galaor en los libros de caballerías castellanos.

Ya se habló de la larga estirpe literaria de la doncella guerrera, en cuya línea se sitúa meritoriamente nuestra Roanisa como ejemplo de este tipo de mujeres. Tal vez lo más llamativo de esta figura sea que forzosamente se ha de producir un contraste muy marcado entre el esfuerzo bélico y el aspecto físico femenino, claramente destacado en la mayoría de los casos que conocemos de doncellas guerreras. En nuestro poema asistimos a los combates del Caballero del Fénix contra Sergesto y contra el terrible jayán Brumoldo, y observamos cómo los derrota con cierta facilidad, haciendo gala así de su poderoso brazo. Sin embargo, cuando llega el caballero extranjero que resulta ser Roanisa, se nos ofrece un reñido combate en el que nuestro recién conocido héroe no parece capaz de derrotar al caballero que acaba de llegar, y que termina, como ya es sabido, con el desenlazarse de los yelmos y la consiguiente anagnórisis, y si lo miramos bien, incluso con una ligera ventaja para Roanisa. De esta forma, nuestra heroína se presenta como una gran guerrera, ruda y resistente en el combate, facultada para doblegar a algunos muy fieros varones, lo que nos hace pensar en una mujer de aspecto hombruno, aunque sólo sea por la fortaleza física que despliega. Pero la realidad es muy distinta, pues las descripciones que Martínez nos ofrece de Roanisa como mujer demuestran una delicadeza y unas formas típicamente femeninas<sup>5</sup>.

Roanisa es, en lo que respecta a su descripción psicológica, una persona de una gran nobleza de espíritu, sensible ante las injusticias y el sufrimiento de los demás y amante de la vida errante de los caballeros. Uno de los rasgos de su carácter que más destaca funciona, precisamente, por su condición de mujer enamorada, al margen de su furor bélico, y se concreta en los celos. De hecho, la primera intervención importante de esta dama en el poema se produce a consecuencia de los celos que siente al ver a su caballero en compañía de Sacridea, y más adelante resurgirá este tema cuando, tras la guerra de Brama, las dos rivales se encuentren y viajen juntas hacia el Castillo Encantado. El temor de Roanisa, y un cierto odio retenido hacia su presunta rival, refuerzan lo que estamos diciendo:

---

<sup>5</sup> Para un amplio desarrollo del tema de la belleza femenina y, concretamente, de las descripciones físicas de la propia Roanisa, *vid.* el apartado 6.3. “El amor y la mujer”, del capítulo “Temas y contenido”.

“Deshaziéndose estaba en ira insana  
el pecho esclarecido de Roanisa  
mirando a Sacridea, por ser causa  
que huviere en sus amores tanta pausa.”

(Canto XIX, vv. 293-296)

También Roanisa se presenta como un personaje destacado en la fineza de su amor, lo que le permitirá superar con facilidad la ordalía del fuego en la Cueva del Amor de Brisalda. Este carácter de enamorada firme y constante, unido a su condición de guerrera, nos ofrece la figura típica del esforzado caballero andante que tiene puestos sus pensamientos en una dama y que siempre es fiel a ella, demostrando estos extremos donde se tercie y poniendo la figura de la amada por encima de cualquier otra mujer (en este caso hombre). El no desviar los sentimientos amorosos del primer amor se considera una de las virtudes más importantes de un caballero<sup>6</sup>, y por tanto hace que Roanisa se convierta, como decimos, en el prototipo de caballero andante dentro del poema. Hay otros que también son firmes amadores, como Clarimante o, tal vez, Solino, e incluso, hasta cierto punto, el Caballero del Fénix, pero ninguno de ellos llega a reunir con la misma perfección las características de firmeza de Roanisa, quien sólo se mueve en sus hazañas por la fuerza que el amor le imprime. Así, en cuanto a la construcción del poema, cabría decir que esta guerrera incansable representa la fuerza del amor, irrefrenable e involuntaria, pero capaz de motivar las más heroicas gestas y de superar las más horribles pruebas, del mismo modo que el del Fénix representaba la fuerza de las armas y la esencia de la caballería. Roanisa no lucha, en sentido estricto, por la causa de Sacridea (a quien, en un principio incluso odia); lo hace por el amor que siente hacia su caballero, que le lleva a viajar en pos de él desde Persia hasta Inglaterra. Sin embargo, su relación con el Caballero del Fénix y el desarrollo posterior de los hechos la llevarían a convertirse en reina de Tolietro y en cuñada de la princesa Sacridea, con lo cual es evidente que su papel en la obra la sitúa, al margen de sus aventuras en solitario, en la órbita de la cuadrilla de Héctor (de quien también descende) y, consiguientemente, entre los guerreros que pugnan por resolver el conflicto que produjo la muerte de Andayro y el vacío de poder en Tolietro.

Sin que su presencia sea crucial en el texto, no podemos terminar el capítulo dedicado a

---

<sup>6</sup> Los libros están llenos de amadores constantes con su respectiva dama insustituible: Lanzarote y Ginebra, Perceval y Blancaflor, Tristán e Iseo, Zifar y Grima, Tirante y Carmesina, Amadís y Oriana, Curial y Güelfa, don Quijote y Dulcinea son algunos de los más ilustres ejemplos.

los protagonistas sin referirnos a Sacridea, pues a todas luces es ella la que da título al libro, según se puede deducir de los datos de los que disponemos, a falta de las prometidas continuaciones donde, tal vez, otra dama adquiriera la condición de toledana discreta. Sacridea tiene un papel de introductora de la acción, narrando ante la corte del rey Antero los sucesos que provocaron la muerte de sus padres y el conflicto de sucesión en el reino tolietrano, pero después de ello y de provocar el enamoramiento del Caballero del Fénix, pasa a ocupar un discreto segundo plano que no nos permite observar sus características con mucha precisión. Sólo podemos decir que su actitud está marcada por la característica que de ella se destaca en el título: la discreción, palpable en su comportamiento y en las palabras que componen su discurso en los cantos III y IV.

Sacridea se nos presenta como una dama que llega a la corte pidiendo la ayuda de un caballero para que luche con otro por su causa, motivo éste muy repetido en los libros de caballerías, por lo que su función, en un principio, parece meramente estructural, si no fuera porque en el canto III se nos informa de que es una princesa toledana, lo cual, unido al título, nos hace sospechar que su protagonismo será más destacado que el de cualquier otra doncella demandante. Así pues, Martínez introduce la que se supone que es la trama central del relato, a través de un personaje que le sirve de informador, pero que luego queda relegado, si no al olvido, sí a una función muy secundaria, adquiriendo más bien el papel de dama, siempre distante y lánguida en los textos caballerescos, que el de heroína o actante fundamental, tal y como puede hacer sospechar el título del poema. Sacridea es un enlace entre el mundo impreciso del sur, representado por ese Tolietro mítico, y el norte frío, no menos impreciso, de la corte inglesa, que permitirá al autor relacionar a los personajes de la escuadra de Aquiles (con Clarimante a la cabeza), con los de la escuadra de Héctor, a la vez que provocará la primera distracción del tema de las justas, que se presentaba como prioritario.

Nos encontramos con una figura poco matizada, cuyo protagonismo se le escapa a Martínez de las manos en medio de la profusión de aventuras y de acciones alternativas y que, por ello, queda convertida en un mero elemento estructural con una doble función; la ya analizada de introducción de la trama central y la de subvertir el orden armónico de la relación amorosa de Roanisa y el Caballero del Fénix. Esta última es resuelta por el quiebro del autor que nos lleva a reconocer en la princesa toledana a la hermana del gran héroe.

Ni siquiera encontramos en Sacridea (como ocurrirá también con Rosania) a la típica dama de los libros de caballerías, cuyas confidencias con sus doncellas y secretarias son parte del hilo

argumental y constituyen casi siempre un hermoso juego de intrigas y de maquinaciones que pueden afectar a los héroes y al devenir de sus aventuras. Se observa una marcada rigidez en la construcción de los personajes femeninos por parte de Martínez, que en el caso de Sacridea se hace paradigmática; da la sensación de que no sabe qué hacer con ella y que, una vez que ha sido utilizada para los fines que se ha propuesto, se le torna un problema más que un personaje, lo que le lleva a dejarla abandonada en medio de un olvido que se llega a hacer desesperante para el lector, que está esperando siempre un mayor protagonismo de esta dama, en beneficio de un más claro y contundente acercamiento al tema que parece principal, pero que se va resbalando hasta caer en la casi extinción, a causa del desorden y de las múltiples bifurcaciones de la acción. No cabe duda de que Sacridea (y también Rosania) se vuelve un personaje incómodo para el autor que decide, por tanto, dejarla muda durante el resto del poema.

#### 8.1.2. Personajes secundarios

Dentro de esta subdivisión nos disponemos a analizar las características de un grupo reducido de personajes cuya función en el poema es suficientemente relevante, ya sea por su intervención en el mismo o, sencillamente, por la importancia de sus hechos o de su presencia, por breve que ésta sea. Aunque trataremos a cada uno por separado, lo haremos partiendo de su pertenencia a un grupo determinado, dentro del cual tienen sentido sus andanzas y sus vivencias.

El primer grupo es el de la realeza británica, compuesto por dos personajes fundamentales que, por otro lado, son los únicos que tienen un cierto papel: el rey Antero y su hija Rosania. Ya hemos señalado la necesidad de ceñir el análisis de nuestros personajes a unos estereotipos consolidados con anterioridad, y precisamente el rey Antero es uno de los que mejor se ajustan a la figura típica que la tradición ha legado. Se trata de un rey anciano, ya retirado de las armas, pero que en su juventud fue diestro en el manejo de las mismas. Llegado a la edad provecta, se encuentra con un poderoso reino y sin un heredero varón a quien legarlo, lo que le mueve a buscar un marido adecuado para su única hija. En su rica corte se dan cita, generalmente, los más nobles y virtuosos caballeros de su tiempo. El esquema, quitando algunas cosas y añadiendo otras, es válido para otros muchos reyes literarios, tanto principales como secundarios, y tiene gran parte de su base en el mismísimo rey Arturo, al que, quitándole el detalle de la hija, le cuadran perfectamente todas las características. Precisamente la figura de Arturo se nos antoja prioritaria a la hora de construir a nuestro rey Antero, pues sus rasgos, reflejados en éste, componen el

retrato robot del gran rey de los libros de caballerías, muy a menudo alejado de los campos de batalla y dedicado a una vida cortesana en la que la mayor actividad que realiza es la de la caza. Encontraremos otros reyes dedicados al ejercicio de las armas, pero eso les restará grandeza, pues la serenidad de la figura del viejo rey, ya retirado, pero con un pasado glorioso, se sobrepone a la de cualquier guerrero, por grandes que sean sus hazañas. De hecho, muchas veces los caballeros andantes adquieren la categoría de reyes y no sólo no ejercen directamente el cargo (a veces dejan en su lugar a algún virrey o delegado), sino que el lector no llega a tomar conciencia de que ese personaje es ahora un rey, pues su febril dedicación a las armas no encaja con la idea serena del rey a la que venimos aludiendo<sup>7</sup>.

Así las cosas, el rey Antero es un modelo auténtico de rey, y no tiene más intervención en el libro que la que genera la preocupación por el futuro de su reino y la obsesión de evitar que éste caiga en manos de Clarimante. Incluso la decisión de convocar las justas para casar a Rosania es una proposición de ésta, lo que hace que entendamos que el rey ha llegado a una situación en la que no halla salida a su problema y es incapaz de encontrar respuesta a sus dudas. Sin embargo, la rigidez descriptiva de Martínez y su poca versatilidad a la hora de crear ambientes y situaciones colocan a Antero (como a casi todos los personajes) en una posición poco dinámica, que le lleva a perder algunas de las características de los reyes de los libros de caballerías, como por ejemplo la capacidad de convocar justas (aparte de la que le es sugerida por su hija), la dedicación al noble entretenimiento de la caza, la toma de decisiones, etc. El rey Antero es un rey observador, que rara vez comenta lo que ocurre o da su opinión sobre una aventura, excepto cuando le tocan el tema de la sucesión y de las pretensiones de Clarimante. De cara al desarrollo del relato, su papel tiene muy poca relevancia, ya que el peso de la acción recae en los grandes caballeros, ahora sí en la misma línea de los libros de caballerías de los que nuestro poema es digno heredero.

Rosania, por otro lado, es otro de los personajes que se perfilan como fundamentales al principio del poema (como Sacridea y, en parte, Clarimante), y que luego ceden terreno hasta desaparecer casi por completo y quedar reducidos a referencias de pasada en situaciones concretas que les afectan de refilón. Decidida y firme en sus ideas es, como acabamos de decir, la impulsora de las justas para decidir su propio futuro, sin demostrar ningún temor y tranquilizando con sus palabras a su inquieto y atribulado padre, como podemos observar en la

---

<sup>7</sup> Sin ir más lejos, Lanzarote (que jamás abandona las armas, salvo para hacerse ermitaño al final de sus días), es, en la *Vulgata* artúrica, rey desde su infancia, a la muerte de su padre, el rey Ban de Benoic. Su actividad guerrera le mantiene apartado del trono.

siguiente cita:

“En este breve tiempo, ten por cierto,  
no faltará algún pecho señalado  
que vença a Clarimante, o dexe muerto,  
en paz quedando tu imperial estado.  
Y siendo ya espressado en el concierto  
que me ha de ser en matrimonio dado  
el más esclarecido y más valiente,  
se evita qualquier daño y mal urgente.  
Y quando los del cielo, en fin, ordenen  
prevalezca el furioso Clarimante,  
avrà causas que al bien común convienen,  
y a tu real magestad será importante.”

(Canto I, vv. 377-388)

Además de la resignación y sumisión que Rosania promete a los designios del destino (muy acorde, por otro lado, con el comportamiento más adecuado de una joven princesa), destaca en estas palabras la firmeza y claridad de ideas que la doncella demuestra, frente a las dudas infinitas que asaltan a su padre. De ahí que se perfila como un personaje importante, dotado de una fuerte personalidad y con perspectivas de desarrollo amplio en las largas tiradas de versos que aún quedan para el final del poema. Sin embargo, de nuevo Martínez trunca nuestras expectativas y deja a Rosania encerrada entre la multitud de personajes que componen su obra.

La función de esta doncella decidida es, no obstante, importantísima, pues su persona será el motivo de la reunión de muchos y muy grandes caballeros que acuden por la fama de su belleza y para probar en las justas el valor de su brazo, lo cual repercute, por otro lado, en la llegada de otros caballeros y doncellas, atraídos por la magnificencia de la corte de Antero, entre los que se encuentra nada menos que el Caballero del Fénix. A efectos de la construcción del relato, Rosania cumple su papel a la perfección y, como le había sucedido a la otra doncella estructuralmente importante, una vez que ha servido para lo que fue creada, el autor se va olvidando de ella y sólo la menciona de vez en cuando, para que quede constancia de su existencia y siga sirviendo como referencia útil respecto al avance de los hechos. No deja de ser curioso que las dos mujeres que sustentan los dos pilares de la historia (Sacrídea y Rosania) pierdan su protagonismo sólo unos

compases después de prefigurarse como figuras clave: las causas respectivas de los tronos de Tolietro e Inglaterra que ellas representan, se sustentarán paradójicamente sin su intervención, con el movimiento de otras fichas que Martínez ha dispuesto en su tablero y que, también, terminarán diseminándose de cara a un desenlace que nunca llegará.

Se puede sustentar un segundo grupo de personajes secundarios en los caballeros que llegan con Clarimante para participar en las justas y que, si bien está compuesto por un número nada despreciable, quedará reducido, en nuestro análisis, a la figura de Aridano. Los demás apenas si tienen protagonismo, sobre todo porque el autor, que en un principio parece inclinarse en parte hacia aquel héroe, desvía luego su atención a los partidarios del Caballero del Fénix, algunos de los cuales son seguidos en sus andanzas individuales, extremo éste que no se da en el bando de Clarimante, entre otras cosas, porque no hay ninguno de sus seguidores al que Martínez preste atención, si exceptuamos precisamente a Aridano.

Este Aridano, que se nos presenta en el canto II como príncipe de Escocia, ocupa en las justas el lugar del propio Clarimante cuando éste es llevado a la Selva Encantada tras su combate contra Sarpe. Será el elegido por los dioses para conocer la ascendencia y los destinos de sus compañeros por medio de un sueño profético, con lo que se convierte, en ausencia de Clarimante, en el responsable de todos los guerreros que forman su cuadrilla. Tal vez lo más importante en lo que a él se refiere sea su enfrentamiento verbal con el rey Antero, transcurrido un año del comienzo de las justas, para reclamarle la mano de Rosania y el trono de Inglaterra en nombre de Clarimante, considerado por él como el vencedor. Este papel de intermediario, rechazado por Antero, le va a colocar como cabecilla de la facción de los descendientes de Aquiles, a la espera de la llegada del auténtico jefe, y le confiere la función de enlace con la acción inicial del poema, que había quedado olvidada desde la llegada a la corte del Caballero del Fénix, en el canto VIII.

A todas luces, los caballeros que apoyan a Clarimante desaparecen de la acción central porque siguen manteniendo las justas y la preponderancia de su líder, lo que sucede es que Martínez se olvida de la corte de Antero para llevarnos, en compañía de los errantes caballeros, por los senderos y las florestas, en busca de las aventuras.

Precisamente de este modo construimos el tercer grupo de personajes secundarios, en torno a los andantes aventureros que tienen su destino en el Castillo Encantado y en la causa común del Fénix y Sacridea. En el cuadro estructural que incluimos como apéndice hemos establecido catorce acciones diferenciadas (que muy bien podrían ser trece o quince), de las cuales



nueve están destinadas a desarrollar las andanzas caballerescas de los distintos partidarios del Caballero del Fénix. No cabe duda, a la luz de estos datos, de la importancia que estas acciones tienen en el poema, pues su relato ocupa muchas páginas del mismo y constituye así un claro sustento de la trama narrativa. Sin embargo, de las nueve acciones que indicamos, tan sólo cuatro van a tener una continuidad y una prolongación a lo largo del texto, y de ellas, dos están realmente protagonizadas por el mismo héroe, Solino, lo que nos llevará, en definitiva, a analizar tan sólo a tres caballeros del grupo del Fénix: Sarpe, Carbopía y Solino.

Sarpe es el único guerrero que resiste a Clarimante en las justas, y sus posteriores andanzas se concentran en la salvación de doncellas en peligro, de las cuales termina enamorado, lo que le emparenta en cierto modo con Galván, el sobrino del rey Arturo<sup>8</sup>. Ya desde un principio se caracteriza a este guerrero como un hombre ajeno a los caprichos del amor:

“Sarpe (que de la furia de Cupido  
como valiente, astuto y desdenguado,  
escapó sin del arco ser herido  
ni sugetarse al trance y mal furioso),  
a ninguna se siente estar rendido  
ni le congoxa o saca de reposo  
la poderosa vista y viva llama,  
con que ata el corazón la bella dama.”

(Canto II, vv. 577-584)

Sin embargo, a la primera ocasión en que se encuentra con una doncella maltratada por unos traidores caballeros, le desaparece el desamor:

“El troyano, que el alma se le ardía  
viendo llevar la dama generosa  
(que en lo interior del pecho ya sentía  
rastros de la pasión dulce, amorosa)...”

(Canto V, vv. 265-268)

Y después, tras la obligada permanencia en el Castillo Encantado, Sarpe se encuentra en

---

<sup>8</sup> “Galván destaca, además (...), en su debilidad ante los atractivos femeninos, que le lleva a ser muy voluble en materia amorosa. En efecto, Galván es incapaz de permanecer fiel a una sola mujer y, en cambio, se siente empujado a dejarse llevar por las aventuras pasajeras y los idilios casuales.” (Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo...*, op. cit., pp. 185-186, s.v. *Galván*).

Ronda, donde se ve en la necesidad de rescatar de la injusticia a la bella princesa Oroncia, la cual, olvidada ya la anónima dama antes perdida, enciende también los deseos del joven caballero, según se nos cuenta en los siguientes versos:

“Fixos lleva los ojos el guerrero  
en el divino sol y clara estrella,  
su corazón rindiendo todo entero  
a la disposición y al querer de ella.”

(Canto XXVII, vv. 521-524)

Estamos sin duda ante un corazón voluble, más en la línea del citado Galván que en la de un fino amador prototípico de los libros de caballerías. Ni es el primero ni el único, por lo que su papel es, también, otro de los roles habituales en este tipo de relatos.

A esta personalidad enamoradiza de Sarpe hay que añadir su gran valor como guerrero, no discutido por nadie, y un cierto carácter rústico en su crianza, allá en Frigia, donde creció “por fragosos breñales y maleza”, rodeado de “bestias fieras” con las que solía entretenerse cazando. Estos rasgos hacen que el personaje sea más despreocupado en lo tocante al amor y más dado al manejo de las armas, según opinión del autor.

Su valor funcional en el poema se centra en la realización de grandes hazañas que sirvan para producir movilidad y aventuras, y para preparar (junto a los demás caballeros descendientes de Héctor), un fuerte grupo de guerreros que den lustre a la causa de Sacridea y sean capaces de enfrentarse a los más fieros enemigos, en esas partes del libro que no llegaron a escribirse.

Carbopía se presenta igualmente como un gran guerrero, también fuerte ante Clarimante, y que tiene reservado un destino sublime, profetizado doscientos años atrás. Como caballero individual, su personalidad no es nada sobresaliente, pues no hay ningún rasgo de la misma que destaque: es un caballero andante, como otros muchos, nada temeroso ante las aventuras y siempre dispuesto a afrontarlas, por peligrosas que parezcan ser. Pertenece al tipo de los caballeros esforzados que tienen que enfrentarse a una aventura que está destinada a ellos y que ningún otro guerrero podrá llevar a cabo, aunque más que un tipo cabría decir que es éste un rasgo común a muchos caballeros en los libros de caballerías. Este motivo se asocia casi siempre a un enfrentamiento con las fuerzas ocultas de los encantamientos, pues el hecho de que la aventura esté reservada se debe a que un sortilegio la ha preparado para que sólo ese caballero pueda desempeñarla, lo que en cierto modo le resta valor a la hazaña.

En cualquier caso, la figura de Carbopía, asociada a este motivo básico, se configura como una de las más fabulosas: ha de enfrentarse al monstruo Buraco en el Lago Encantado, para desencantar a su vez a la bella Claveliana (prisionera allí desde hace doscientos años con la intención de preservar su juventud) y, además, fue el elegido en el pasado para convertirse en el marido de ésta y engendrar en ella a un poderoso y gran caballero que habría de asombrar al mundo con sus hechos de armas. El personaje en cuestión engrandece al grupo de los partidarios del Caballero del Fénix, pero podría, por sí solo, haber sido el protagonista de otro relato independiente, dadas las características que su historia contiene. Sin embargo, aparte de esto, Carbopía no tiene una personalidad clara y es un personaje de contornos borrosos, del que apenas si es posible decir nada que le identifique, a excepción de sus aventuras personales.

En cuanto a Solino tampoco podemos decir muchas cosas, ya que su actividad entra de lleno en la de cualquier caballero andante, sin rasgos que lo definan y lo individualicen. Sus hazañas se mueven en dos contextos distintos: por un lado en defensa de Laurisa, a quien acompaña desde la corte del rey Antero y a quien ayuda en su conflicto bélico en la ciudad de Brama, y por otro en sus propias aventuras que le llevan directamente a los brazos de su amada Labrisa, gracias a esa imprecisión de los caminos que facilita, paradójicamente, los más fortuitos encuentros. De Solino se podría decir que es un personaje valeroso y firme en el amor, pues la larga estancia en Brama, al lado de la hermosa Laurisa, no le hace olvidar su primer amor por Labrisa, pero también cabría añadir que su función en el poema es la de prepararse para protagonizar en primera línea el combate que, a todas luces, se tendría que celebrar contra los de Clarimante, y que queda aplazado para mejor ocasión por Martínez al final del libro.

### 8.1.3. Magos

De ellos hemos hablado al referirnos a los encantamientos, pero no estará de más recordar aquí la presencia de un grupo de magos y magas que se encuentran situados en la línea de los de su estirpe, dispersos por la maraña inmensa de los libros de caballerías. Estos personajes, que mueven con sus artes las vidas de los demás, pertenecen en nuestro poema a dos categorías en función de su sexo, pues no podemos hablar de encantadores buenos y encantadores malos como ocurre a veces en otras obras del mismo género<sup>9</sup>. Sin embargo, sí cabe decir que los magos de *La*

---

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, en la tradición artúrica, destaca por su perversidad el hada Morgana, contrapunto del mago Merlin, y en el *Amadís* nos encontramos con el malvado Arcaláus el Encantador y la sabia Urganda la Desconocida, favorecedora del héroe.

*toledana discreta* repiten con sus encantamientos y con el poder de su magia, a los magos de la literatura anterior. Así, Herodio, mago persa que favorece al Caballero del Fénix, procede del mismo Merlín, a través de los sabios que se encuentran en los libros intermedios, de entre los que destaca, sobre todo, el sabio Artemidoro del *Espejo de príncipes y caballeros*. Sus artes están al servicio de un héroe cuyo cuidado está también a su cargo, y al que, en ocasiones, acompañan en sus andanzas para ayudarles en lo que fuera necesario. Su presencia da seguridad al héroe e imprime un toque fabuloso al texto, que contribuye a su atractivo entre los lectores. Herodio (como Merlín y Artemidoro) es un sabio anciano que ha atesorado toda su sabiduría con largos años de estudios y de prácticas y que la dedica a hacer el bien.

En el lado femenino hay que destacar a su hermana, la maga Flavisa, tantas veces citada en el transcurso de este estudio. Flavisa es, por así decirlo, el alma del poema; sus acciones y encantamientos sirven de motivo para las andanzas de los héroes en un buen número de episodios, y sus artes son la base que sustenta gran parte de la materia narrativa. En cuanto a su procedencia, no es difícil ver en ella una parte de la figura de Urganda, sobre todo por la función de protectora que desempeña, además de su carácter omnipresente pero rara vez visible. Sin llegar al grado de la maga de Montalvo, a la que, como indica su nombre, es difícil reconocer, Flavisa suele darse a ver en contados momentos, mientras que sus intervenciones son más habituales, con lo que su magia afecta también, en parte, a su persona, y contribuye a rodearla de un misterio impreciso, que la lleva a obrar prodigios sin que los demás sean conscientes de que es ella la que mueve tantas maravillas. Un ejemplo muy claro lo tenemos en el carácter cambiante del Castillo Encantado, al que se puede acceder desde muy diversos sitios y por muy diversas entradas, y en el que su sola presencia es un enigma para quienes se acercan a él: en realidad, los poderes mágicos de Flavisa son el impulso de tantas y tan variadas posiciones de la citada fortaleza, pero ninguno de los caballeros que llegan allí sabe muy bien ni cómo ha llegado ni quién ordena su destino.

Aparte de Herodio y Flavisa aparecen también en la obra de Martínez otros magos que no son sino una repetición de los que acabamos de analizar con brevedad. Menala, protectora de Clarimante, se presenta, en las pocas veces que de ella se habla, como una persona hasta cierto punto perversa, tal vez por la clara inclinación del narrador hacia los descendientes de Héctor, que le lleva a no ver con muy buenos ojos, como ya se dijo, todo lo que está relacionado con Clarimante. Digo esto, porque no hay motivos suficientes para asimilar a Menala a la categoría

de maga perversa, pues lo único que hace es ayudar a su protegido, aunque como consecuencia sus acciones puedan perjudicar a otros. En cualquier caso, tanto Menala como Andero el Fuerte (marido de Flavisa) no pasan de ser figuras clónicas de Flavisa y Herodio, ya que sus comportamientos son similares, del mismo modo que son similares a los de todos los demás magos que podamos encontrar en la literatura de caballeros. Pertenecen a una categoría que tiene pocas posibilidades de versatilidad, y sólo pueden ser más originales si el autor se empeña en dar otra vuelta de tuerca más a los prodigios y encantamientos que estos personajes puedan obrar. Sobre este tema ya hemos hablado arriba, en el apartado dedicado a los encantamientos del capítulo de temas y contenido. Allí remito al lector.

## 8.2. Personajes procedentes de la mitología griega

No es necesario repetir que la base primera de nuestro poema se encuentra en la épica griega, lo que nos lleva, como ya hemos venido señalando, a tener en cuenta la presencia de elementos que tienen allí sus orígenes. En lo que ahora nos ocupa, es interesante reseñar que Martínez echa mano de algunos personajes de la leyenda troyana y les hace revivir en su libro, casi siempre como oráculos o como coadyuvantes en medio de una acción adversa para sus descendientes. Como es evidente (y a pesar de la tendencia, a veces, al anacronismo), los personajes homéricos resucitados por nuestro poeta no intervienen físicamente en acciones concretas, sino que se aparecen a los héroes del poema, ya sea en sueños ya por la vía de lo sobrenatural, como es el caso de Tetis que se hace visible ante Clarimante en forma de ninfa.

Son numerosos los personajes de la mitología griega que aparecen citados en el texto, pero francamente pocos los que tienen algún tipo de intervención. De los primeros, cabe destacar a Héctor y a Penteseila, que en el poema tienen el papel de antepasados de algunos de los más gloriosos caballeros, aunque nunca se hagan presentes en la acción. Sin embargo, su función es importantísima, pues enlaza a los héroes creados por Martínez con los legendarios protagonistas de la *Iliada*, dando lustre a aquéllos. En cuanto a los que intervienen en la acción, modificando o influyendo en la conducta de los personajes, tan sólo nos es dado citar a dos: Aquiles y su madre, Tetis.

Aquiles interviene en medio de un combate singular que se prepara entre dos de sus descendientes, Bendalio y Liberio, suscitado por cuestiones relacionadas con la patria de cada uno de ellos. Lo más interesante es que el héroe se aparece de forma sobrenatural, envuelto en una

nube, como muchas veces suelen aparecerse los dioses en los textos homéricos. Su función es separar a los dos contendientes y hacerles ver que deben guardar sus fuerzas para la guerra contra los del Caballero del Fénix, por lo que Martínez utiliza a Aquiles como enlace estructural para mantener en el lector la tensión en lo referente al futuro desarrollo de la tantas veces citada contienda. La aparición de Aquiles tiene que ver, evidentemente, con el recuerdo de las antiguas rencillas entre él y los troyanos, que habrían de repetirse en la acción de *La toledana discreta*, pero que finalmente no llegan a materializarse. La referencia nos la da el mismo Aquiles cuando habla así a sus descendientes:

“Y, pues yo derribé con esta diestra  
el orgullo del príncipe troyano  
quando estava la suerte más siniestra  
del ejército griego y vando insano;  
qué mucho que vosotros deys oy muestra  
de que soys decendientes desta mano,  
y que, si ella os dio el ser y os dio la gloria,  
en las vuestras reviva oy su memoria.”

(Canto XXII, vv. 345-352)

En lo que respecta a la presencia de Tetis, también se produce a la manera en que es usual en los poemas griegos: con otra forma. En este caso se trata, como acabamos de decir, de una ninfa bella y seductora que recibe a Clarimante en el Peloponeso, tras su largo viaje por el mar desde Inglaterra. Tiene Tetis la función de infundir ánimos en su descendiente, haciéndole ver que ha llegado a la tierra de sus antepasados y que le esperan grandes hazañas en su estancia allí. Pero lo que más nos interesa es que, una vez más, se incide en el comportamiento de los personajes del mundo que podríamos llamar “real”, por medio de la presencia de seres procedentes del mundo de la “inmortalidad”, con lo que se acrecienta más aún el sentimiento de irrealidad, de fábula que Martínez ha querido imprimir a su relato.

Sin duda, los personajes homéricos presentes en nuestro poema ofrecen así una visión amplia de la ficción literaria, en la que tienen cabida todos los que han sido a lo largo de una tradición que hunde sus raíces en la oscuridad de unos tiempos imprecisos. No hay límites en el universo literario de Martínez, que traza un relato pretendidamente histórico y lo adereza con la presencia de personajes creados por él y procedentes de la más refinada estirpe legendaria. La

sensación de fantasía se fusiona con la de plenitud, en el sentido de que todo el pasado literario europeo se hace visible a través de las páginas del poema, formando un mismo todo completo que se torna más palpable a partir de la aparición de estos personajes mitológicos, cuya presencia les convierte en formantes del mismo relato que nosotros leemos y que el autor trazó muchos siglos después de su protagonismo en la épica de Homero.

### 8.3. Personajes pseudohistóricos

Muy brevemente vamos a trazar el desarrollo de la presencia de este tipo de personajes en la trama narrativa de la obra, en tanto en cuanto son empleados para conseguir ese efecto de realismo que persigue el autor y que desde el prólogo se viene buscando. Tendremos que empezar diciendo que realmente será un personaje el que nos ocupe, pues los descendientes de éste se difuminan en los límites de la leyenda previa y la ficción de Martínez, transformándose en híbridos cuyo interés para nosotros es solamente coyuntural, de cara a establecer la ascendencia de cada uno de los héroes del poema. El personaje al que nos referimos es Brigo, un supuesto rey antiguo de España a quien Eugenio Martínez convierte en el origen de todas las dinastías y en fundador (por medio de gentes españolas) de infinidad de ciudades en el Asia Menor. De su nombre hace proceder el de Frigia y los frigios (de Brigo, brigios y de ahí, frigios), según nos lo cuenta en el canto XXII:

“Assí, brigios primero se dixeron  
(lo qual por largo tiempo han retenido),  
hasta que con los tiempos corrompieron  
parte de el nombre proprio y apellido,  
y a llamarse después phrygios vinieron,  
de quien han los troyanos procedido.  
De suerte que, si bien consideramos,  
ser propios españoles los hallamos.”

(Canto XXII, vv. 625-632)

La base misma de los planteamientos “historicistas” del poeta se encuentra en los versos precedentes, donde se nos conecta sin ambages la antigüedad mitológica española con la intención de aquél de demostrar que España (y más concretamente Toledo) son el sustento de la civilización antigua.

El rey Brigo fue, según los antiguos historiadores, descendiente de Túbal (uno de los nietos de Noé), lo que le convierte en una figura de dudosa existencia histórica y, en cualquier caso, nunca en un personaje preciso ni históricamente reconocible, en un ser difícilmente asimilable al relato que Martínez dice traducir de Lemante. Sin embargo, la conexión entre estos personajes es bastante fácil, pues es sabido que nuestro autor afirma que Lemante fue contemporáneo (y tal vez amigo) de Beroso Caldeo, el cual se configura como una de las fuentes empleadas por Alcocer a la hora de narrar los hechos acaecidos en tiempos de Brigo<sup>10</sup>.

La presencia de Brigo no es activa, pues sólo es citado en el momento de establecer la genealogía de los protagonistas, pero su papel es importante si nos atenemos a lo que acabamos de decir, ya que conecta directamente con la pretensión de Martínez de hacer un recorrido por el pasado ilustre de Toledo y de España. Igual que antes hemos hablado de la configuración de un mundo fabuloso por medio de la mezcla de personajes ficticios y mitológicos, ahora cabe hablar de búsqueda de un cierto realismo, con la inclusión de un rey que, aunque nos resulte discutible, es citado por los historiadores antiguos de Toledo como uno de los pilares de la civilización española. De este modo, el poeta le da un barniz de realismo a su relato y lo deja flotando en medio de una bruma intangible, siempre a mitad de camino entre lo verosímil y lo imposible. Para nosotros, no obstante, la inclusión de Brigo entre los antepasados de los protagonistas no deja de ser un paso más hacia lo inverosímil<sup>11</sup>, un adentrarse en las profundidades de lo irreal, por el camino de la ficción y de la literatura, que nos lleva a entender el poema como una pieza literaria, sin más, a la que no encontramos más cercanía con la realidad que la que le da la mención de lugares pertenecientes a una geografía reconocible.

#### 8.4. Bestiario

Puede resultar interesante detenerse un tiempo en el análisis de los personajes que en *La toledana discreta* se salen de los límites de lo humano y se inscriben, con su aspecto, en la categoría de los seres fabulosos, generalmente dentro de los animales y los monstruos. Una ojedada por su presencia en el poema nos arroja una cantidad respetable de estos seres, algunos

---

<sup>10</sup> Para todo lo relacionado con este tema, *vid.* Pedro de Alcocer, *op. cit.* *Vid.* también la nota 19 del “prólogo al lector”.

<sup>11</sup> Quienes más recientemente han analizado la historia de Toledo no mencionan, ni siquiera como referencia legendaria a este rey Brigo, con lo que su historicidad se vuelve aún más dudosa si cabe. Es el caso de VV.AA., *Historia de Toledo*, *op. cit.*



de los cuales son asimilables a categorías establecidas en los bestiarios antiguos, mientras otros son monstruos de la invención de Martínez que, si bien tienen un parentesco con otros de su calaña dispersos por la literatura fantástica de todos los tiempos, no pertenecen a ningún género concreto.

De los que forman parte de los bestiarios reconocemos en nuestro poema, entre otros, a los siguientes: el tigre, el león, la pantera, el ciervo, el buitre, el delfín, el grifo, el centauro, el unicornio, la serpiente o el dragón y la hiena. Y de todos ellos no es difícil identificar a los que pertenecen de manera indiscutible al orden de los animales fabulosos, mezclados en la anterior relación con otros que responden a seres reales. Aún así, la concepción del mundo en la Edad Media (hasta cierto punto importada por Martínez en lo referente a la aparición de estos animales) arroja identidades asombrosas para bestias que en nuestra experiencia no tienen nada que ver con esa visión fabulosa con la que aparecen asimiladas en los bestiarios medievales. Es el caso del delfín, presentado en el poema como siervo de Tetis y dotado de la facultad de guiar a los náufragos en medio de sus penalidades, tal y como hace con Risambo a instancias de la diosa: “mandó luego / a los grandes delfines le guiassen...” (canto XIII, vv. 481-482). La misma función aparece en Góngora, quien, en los primeros versos de su *Soledad primera* nos informa de que el joven peregrino que ha naufragado consigue asirse a una tabla, de la que dice luego: “delfín no fue pequeño”, con una metáfora que asimila ese madero salvador con el animal que analizamos, enlazándolo con la misma tradición que hemos visto en Martínez<sup>12</sup>. Quizás la procedencia de esta creencia se encuentre en lo que nos dicen los bestiarios antiguos acerca del delfín:

“*Dulfīn*, el salvador de los ahogados, es un pez de cuerpo voluminoso, con dos alas; cuando un barco se acerca a un remolino, se coloca frente a él y extiende las alas, impidiéndole avanzar; si el barco se hunde, hace sitio sobre su lomo a los náufragos, de forma que puedan agarrarse a su cola, y los transporta a tierra firme.”<sup>13</sup>

El resto de los animales reconocibles en la fauna real no desempeñan una función especial en el texto, por lo que no nos vamos a detener en ellos. Sí lo vamos a hacer con los que se encuentran en la órbita de lo fabuloso, como es el caso del centauro, el unicornio, el grifo y la

---

<sup>12</sup> Luis de Góngora, *Soledades*, editadas por Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 39.

<sup>13</sup> *Bestiario medieval*, edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1996<sup>5</sup>, p. 58. El texto citado está extraído del *Nuzhatu-l-Qulūb* (“Deleite de los corazones”), enciclopedia de carácter científico compuesta en el siglo XIII por el funcionario persa Al-Qazwīnī.

sierpe.

Acerca del centauro cabe señalar su marcada presencia en la mitología clásica que los representa luchando contra los lapitas o hace de ellos personajes básicos en la vida de algunos héroes, como ocurre con el centauro Quirón, educador de Aquiles citado también por Martínez cuando le es explicada su genealogía a Clarimante. Es sabido que su aspecto es mezcla de hombre y caballo y, con la excepción del mencionado Quirón y pocos más, se suele asimilar al centauro con un carácter áspero, ya que los de su especie “pasaban por ser muy rudos y de costumbres brutales”<sup>14</sup>. Estas características son las que definen, precisamente, al centauro Liceto (insertado por Martínez en la historia amorosa con tintes mitológicos de la ninfa Doxa), quien, encendido en celos de Venancio, el amado de ésta (pues él estaba, a su vez, enamorado de la ninfa), se nos presenta en todo momento como un ser violento y de costumbres feraces, en palabras de la propia Doxa:

“...¡triste de mí, que nunca fuy advertida  
ni nadie imaginé lo sospechava,  
hasta que vi al cruel impío Liceto  
poner su crueldad fiera en efeto!”

(Canto XXVIII, vv. 285-288)

En cuanto al unicornio y al grifo, tan sólo son citados de pasada, pero su mención hace viable la creencia en su existencia, dentro del universo narrativo de *La toledana discreta*. El primero de ellos se cita con motivo de la ascendencia de Corvato, el caballo de Sarpe, del que se nos dice que fue “nacido de unicornio y yegua” (canto II, v. 629), lo que le convierte en un caballo especial, que se sitúa entre los mejores. El grifo nos lo encontramos en un paraje deleitoso al que llega precisamente Sarpe, en el que hay una variada y diversa fauna, entre la que encontramos una serie de aves:

“...águilas, buytres yalcones,  
búhos, sacres, neblís, grifos horribles  
y otras aves estrañas y terribles.”

(Canto VII, vv. 110-112)

Como se ve son sólo citas esporádicas, en medio de la descripción de un lugar o de un

---

<sup>14</sup> VV.AA., *Diccionario de mitología clásica*, prólogo de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 2 vols., vol I, p. 138, s. v. “Centauros”.

animal, pero dejan la impronta de esos seres fabulosos, descritos en los bestiarios con palabras inquietantes. Recojo a continuación un par de descripciones del grifo. La primera del *Bestiario de Cambridge*:

“...es un caudrúpedo con alas. Esta especie de animal salvaje nace en las zonas de Hiperbórea, o en sus montes. Todos los miembros de su cuerpo son como los de un león, pero sus alas y su rostro son como los de un águila.

Es tremendamente hostil a los caballos. Pero también es capaz de despedazar a cualquier ser vivo que encuentre en su camino.”

La segunda descripción procede del *Image du monde*, escrito por Gossouin hacia 1250:

“Allá [en la India] están las grandes montañas de oro y de piedras preciosas, y de otros tesoros en abundancia. Pero ningún hombre se atreve a acercarse a ellas, debido a los dragones y a los grifos salvajes que tienen cuerpo de león volador, y que bien pueden llevarse a un hombre completamente armado, junto con su caballo, si consiguen atraparlo.”

Y no quiero pasar adelante sin dejar aquí anotado lo que el *Bestiario provenzal* dice sobre el unicornio, uno de los progenitores del caballo Corvato:

“El unicornio es la bestia más salvaje que existe; nadie se atreve a hacerle frente, debido a un cuerno que tiene en la cabeza. Tan gran placer le produce el olfatear a una doncella y su virginidad, que cuando los cazadores quieren cogerlo, disponen una doncella en su camino; cuando la ve, se duerme en su halda, y ya está atrapado.”<sup>15</sup>

Atención aparte merecen las serpientes, asimilables con los dragones y dotadas de unas características terribles que son descritas por Eugenio Martínez en varios pasajes del poema. La primera con la que nos encontramos es la que ataca a Martelio, el padre de Clarimante, la cual se vale de una gran furia y de silbos aterradoros, aparte de estar dotada de un “escamoso cuero” que hace imposible traspasarla con un arma, por afiladada que ésta sea (canto I, vv. 81-104). Pero más terrorífica se nos antoja, tal vez por la minuciosidad de la descripción (tan poco habitual en Martínez), la “serpiente ponçoñosa” con la que se debe enfrentar Carbopía antes de su combate contra el monstruo Buraco. El autor nos informa de que el caballero se encuentra

“con una fiera

---

<sup>15</sup> Para las tres citas. *vid. Bestiario medieval, op. cit.*, pp. 79, 80 y 151, respectivamente.

mucho más espantable que quimera:  
rostro de una muger bella y graciosa,  
la más que fabricó naturaleza;  
pies y manos de tygre, cuerpo de ossa,  
cola de una espantable y gran largueza;  
por la boca arrojaba la fogosa  
llama con abundancia y ligereza,  
de suerte que admirava su hermosura  
y quitava el sentido su figura.”

(Canto XV, vv. 191-200)

Este ser monstruoso muere bajo el poder de un junco encantado que llevaba Carbopía y, en el momento de su muerte, se convierte en “ayre y polvo”. No cabe duda de que la descripción de Martínez convierte a este ser en una creación suya, pues en él se observan rasgos característicos del dragón junto a otros humanos y de otros animales, pero su aspecto terrible y el fuego que echa por la boca nos permiten ubicarlo aquí, en la categoría de las sierpes draconianas.

Otras criaturas dignas de aparición en el apartado dedicado al bestiario son las llamadas *guardas*, generalmente invisibles y dotadas de unos poderes tan inmensos que causa miedo su sola mención. Se trata de encantamientos llevados a cabo con el fin de preservar un lugar o a una persona de los peligros más acuciantes que les puedan acechar. La primera de ellas la encontramos en el Castillo Encantado, que está vigilado por “una guarda infernal y bestia brava”, que sólo se apacigua al oír el sonido de un cuerno. Como se ha dicho, parece obra de un encantamiento, pues de ella se nos dice que está “hecha con tal arte y tal gobierno / que se aplacava con el son del cuerno” (canto V, vv. 727-728). Ya al final del poema, Carbopía sufre el ataque de la guarda de Claveliana cuando intenta gozar con ella, soportando una serie de golpes infinitos cuya procedencia desconoce (canto XXXIV). Estos seres encantados, guardianes de edificios y personas, no son raros en los libros de caballerías y, sin ir más lejos, se descubren en el palacio encantado de Lindaraxa, en el *Espejo de príncipes y cavalleros*, cuando el Caballero del Febo rescata del encantamiento de lustras a su padre, el emperador Trebacio (libro I, capítulo XLIV).

Incluso tenemos en nuestro texto un monstruo con nombre propio, vigilante también, en este caso de la Laguna Encantada donde Claveliana espera desde hace doscientos años la llegada

de su caballero. Se trata del monstruo Buraco, fabuloso ser que “tiene tres cabeças diferentes: / de dragón, de hombre y perro, y nos guardamos / de sus agudas uñas y sus dientes”, según le explican a Carbopía los habitantes de las casas cercanas al lago. Buraco podría considerarse como decimos una de estas *guardas* terribles cuya vigilancia pone miedo en los más duros pechos, pero que, como todas ellas, se puede derrotar con facilidad, siempre y cuando se sea el caballero elegido por el destino para ese fin. Este es el caso de Carbopía, matador de monstruos, que no sólo eliminó a la sierpe arriba descrita, sino que también dio muerte al malvado y terrorífico Buraco, tal y como estaba escrito en los libros mágicos de los encantadores.

A poco que nos fijemos, observaremos que este Buraco tiene un ligero parentesco con el Cerbero de la mitología clásica, guardián también de una laguna, en este caso la que da acceso al mundo de los muertos, y dotado igualmente de tres cabezas. En cierto modo, la laguna de Buraco tiene algo de iniciático para Carbopía, algo que recuerda el acceso a otro mundo, a un nuevo nivel dentro de su caballería andante, sobre todo si tenemos en cuenta que él había sido destinado para llevar a cabo esta aventura nada menos que doscientos años atrás. De ahí el simbolismo de Buraco, que tiene la misión de no dejar entrar a nadie en la laguna y de evitar que Claveliana sea puesta en libertad antes de la fecha establecida, y su destino fatal que le condena a morir a manos del guerrero elegido para el rescate de dicha doncella. Como Cerbero, Buraco es peligrosísimo y todo el que viola las leyes de su mundo misterioso sufre las terribles consecuencias de su inconsciente acto. Cuando Carbopía consigue darle muerte, un cataclismo telúrico parece desencadenarse sobre el lugar donde estuvo la laguna, dando una sensación de acceso a ese otro mundo antes citado, de regeneración, de renacer tras el horror de doscientos años de pesadilla:

“Un súbito alboroto, un bravo estruendo,  
un horrible alarido, y espantoso,  
un movimiento y un temblor horrendo,  
un torvellino y viento tenebroso  
la laguna encantada fue cubriendo,  
el agradable valle, y espacioso,  
con tan gran confusión y tan terrible,  
que sólo referido aun es horrible (...)  
Poco a poco, el vapor quedó deshecho

y tornó a descubrirse el claro día,  
hallándose en un valle, el más ameno  
que jamás poseyó lugar terreno.”

(Canto XV, vv. 281- 296)

El mundo se ha regenerado, toda ha vuelto a la normalidad; Claveliana y su entorno, tanto tiempo encantados, son ya libres. El carácter simbólico de todo este episodio es evidente, y lo único que le falta es un poco más de atención por parte del autor que, si bien tiene a veces grandes aciertos, luego no es capaz de rematar bien la escena o, sencillamente, olvida todo en busca de otras aventuras y otros personajes, dejando al lector con las ganas de seguir leyendo allí donde más interesante se encontraba el relato.

No quiero terminar este capítulo sin referirme a los jayanes, esa raza infame que puebla los libros de caballerías y que, con contadas excepciones, suele ser la reencarnación del mal de una forma absoluta. En *La toledana discreta* no hay gigantes buenos, a pesar de que abundan en sus páginas, del mismo modo que abundan en otros textos caballerescos desde los más lejanos y, de manera predominante, suelen ser también malvados. Estos seres descomunales tienen la finalidad siempre idéntica de probar la grandeza de los protagonistas, ya que no hay caballero que se precie que no se enfrente a un par de ellos o tres y los derrote a todos, aunque, eso sí, después de un reñido combate. Igual que el resto de los monstruos que aparecen dispersos por el poema, los jayanes sirven, pues, para el engrandecimiento de los héroes, de ahí que su presencia sea fundamental. Por sólo citar algunos, en nuestro poema nos encontramos con Brumoldo el Poderoso, Gorgonio o Paíndro: todos ellos son arrogantes, prepotentes y orgullosos como es normal en una raza tan despreciable para todo buen caballero. El carácter tópico de los gigantes llevó a Cervantes a incluirlos en su parodia del *Quijote*. A propósito de la aventura de los molinos de viento, Martín de Riquer escribe sobre los gigantes en los siguientes términos:

“...en los libros de caballerías abundan éstos seres de monstruosas proporciones, muchas veces llamados ‘jayanes’ (del francés antiguo *jayant*, moderno *géant*), y que casi siempre son perversos y causan gran daño a los hombres normales. El gigante es un elemento casi imprescindible del libro de caballerías desde sus inicios medievales (como Morholt, vencido por Tristán); y en las degeneraciones del género en el siglo XVI esta monstruosa especie prolifera enormemente...”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Martín de Riquer, *Aproximación al ‘Quijote’*, op. cit., p. 62.

En este sentido nos encontramos, una vez más, con un elemento imprescindible, incluido por Martínez en el libro, dándonos una clara idea de su conocimiento del género, del que es capaz de rescatar los elementos más imprescindibles. En realidad, todo este apartado que hemos dedicado al bestiario nos habla del saber de nuestro autor en lo que a los libros de caballerías se refiere, lo que le hace convertirse cada vez más en un lector asiduo, a nuestros ojos, de algunos de los más conocidos relatos caballerescos. Que el *Espejo de principes y cavalleros* esté presente tan a menudo como venimos viendo nos indica que debió de ser su preferido o, tal vez, el que leyera con más placer, pero no descarta que nuestro poeta tuviera en su biblioteca personal algún que otro libro de aventuras caballerescas que le llevara a emprender la labor que hoy nos ocupa a nosotros como materia de estudio.

## 9. ESPACIO Y TIEMPO DEL RELATO

### 9.1. Análisis del espacio en *La toledana discreta*

Al igual que los libros de caballerías, *La toledana discreta* presenta una variedad de espacios geográficos en los que se mezclan y confunden lugares reales con lugares ficticios o, incluso, mitológicos, propiciados estos últimos por el carácter pagano del poema y su ubicación temporal en época precristiana. Por otro lado, nos encontramos con topónimos concretos (sean o no correspondientes a lugares reales), que nos permiten establecer un mapa (o varios) de las andanzas de los personajes, junto a espacios geográficos sin nombre, pero tal vez más poderosos en cuanto a la evocación y el significado literario, que los dotados de una denominación. De estos espacios sin nombre están poblados los libros de caballerías, y ocuparán un lugar privilegiado en las páginas que siguen, pero me parece más conveniente desde el punto de vista metodológico, comenzar hablando de lo concreto para desplazarme luego hacia lo abstracto. Por eso, nos vamos a adentrar en principio en el laberinto de nombres propios que aparecen en *La toledana discreta*, con la intención de fijar, lo más exactamente posible, los límites geográficos de la acción.

Lo primero que hay que destacar es que las referencias a lugares reales se ciñen, como no podía ser de otra manera, al mundo antiguo, y abarcan un espacio que va desde las Islas Británicas hasta el Asia Menor, con algunas citas de países, ciudades o ríos claramente ubicables en Arabia, la India y otros puntos de Asia.

La acción transcurre, no obstante, de forma prioritaria, en dos espacios diferentes y muy separados geográficamente: Bretaña o Inglaterra (de estas dos formas llamada en el poema) y Grecia, concretamente la península del Peloponeso, donde Martínez desplaza a Clarimante a partir del canto XXI. El resto de lugares en los que también se sitúa la acción aparecen, por lo general, en relatos llevados a cabo por personajes, no directamente por el autor (de los que nos ocuparemos más tarde), o son espacios puntuales en los que tienen lugar sucesos secundarios, como es el caso de Ronda en los cantos XXV, XXVI y XXVII.



### 9.1.1. Espacios geográficos reales en los que se sitúan acciones

Iniciaremos nuestro recorrido por la geografía del poema con el análisis de los espacios que resultan localizables en los mapas (tanto modernos como antiguos), y que vamos a atender en función de su importancia y protagonismo en el desarrollo de la trama narrativa. De ahí que tal vez eche en falta el lector la alusión, en estas páginas, a lugares citados por Martínez en los que no sucede nada destacable o son citados de pasada en el transcurso del relato. Nuestro punto de mira se centrará, por lo tanto, en Inglaterra, Grecia (y los lugares por los que se desarrolla el viaje de Clarimante hasta allí), Ronda y Toledo.

#### 9.1.1.1. “La antigua Bretaña o Inglaterra”

Con esta fórmula señala Eugenio Martínez el lugar básico de la acción, en el verso 41 del primer canto del poema. Y comienza su narración con las palabras propias del principio de muchos libros de caballerías, ubicando los hechos en el espacio y presentando al primer protagonista: “En la antigua Bretaña o Inglaterra (...) / huvo un famoso rey que, en paz y en guerra, / no menos fue animoso que prudente...” (canto I, vv. 41-44)<sup>1</sup>. El lugar no es nuevo en el género caballeresco y sirve de punto de partida para diversos relatos, como es el caso, por ejemplo, del *Tirante el Blanco*, donde leemos: “En la muy abundosa, rica y deleytosa isla de Inglaterra ovo un esforçado cavallero...”<sup>2</sup>. De alguna manera, la mención del mundo británico se repite en el *Amadis de Gaula*, donde también encontramos unas palabras de presentación similares: “No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor (...) fue un rey cristiano en la Pequeña Bretaña...”<sup>3</sup>. En cualquier caso, la referencia a Bretaña (ya sea la grande o la pequeña) es habitual en toda la literatura caballeresca, y supone una conexión con la materia

---

<sup>1</sup> Cfr., *verbigratia*: “En el qual tiempo hobo en Castilla un príncipe que, por sus virtudes y gracias era, así de los grandes como del pueblo común, muy querido y amado”. (*Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe...*, ed. cit., p. 30). La presentación del lugar en el que había de transcurrir la acción fue, como se ha dicho, habitual en todas las obras del género. No podemos olvidar que, aparte del ejemplo que aportamos y de otros muchos que podríamos añadir, cuando Cervantes sintió la necesidad de parodiar los libros de caballerías, comenzó su novela, también, con palabras introductorias muy en la línea de las que comentamos: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...” (*Quijote*, ed. cit., p. 31).

<sup>2</sup> Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols. Vol. I, p. 9. Este ejemplo no pasa de ser uno entre las decenas que podríamos aducir, y su presencia aquí es sólo testimonial.

<sup>3</sup> *Amadis*, ed. cit., p. 227.

artúrica que, en nuestro caso, se limita a la coincidencia en la ubicación geográfica de la acción y a un cierto parentesco entre la corte del rey Antero y la del rey Arturo, al que nos hemos referido en otro lugar.

La presencia de lo bretón (que se configura, además, como materia literaria durante la Edad Media) se remonta a la obra de Geoffrey de Monmouth, que sitúa en Inglaterra a los descendientes de Bruto y Eneas, y convierte a esta tierra en el paradigma geográfico y en el lugar idóneo para la ubicación de las más egregias cortes caballerescas<sup>4</sup>. Es cierto que Bretaña no es el único espacio geográfico de los libros de caballerías, pero sí uno de los que más veces va a aparecer, ya sea como núcleo central de la acción, ya como corte eminente a la que se hace referencia a menudo<sup>5</sup>.

Eugenio Martínez nos ofrece una imagen plana de Inglaterra, tal vez porque, muy probablemente, no la conoció jamás si no a través de sus lecturas. No hay nunca descripciones de ciudades ni alusión a topónimos reales que podamos situar en esta Bretaña acartonada que nos ofrece; tan sólo la presencia de espacios imprecisos, ubicados en ninguna parte y claramente herederos de otros que fueron igualmente borrosos en sus contornos a lo largo de la tradición caballeresca que conecta con *La toledana discreta*. Bosques, vergeles, ríos, el mar, serán algunos de los componentes físicos de la Bretaña de Martínez, que también estarán (con la misma finalidad y disposición) en la descripción del viaje griego de Clarimante. Son éstos recursos comunes a todo el género, cuyo valor geográfico trasciende el estudio detallado de lugares concretos y se adentra de lleno en los dominios de lo simbólico, como se verá en su momento. Sin embargo, sí hay alusiones a lugares reales de los que proceden algunos de los héroes de las justas u otros personajes que desfilan ante la corte del rey Antero. Lugares asociados geográficamente a las Islas Británicas: Irlanda (llamada a veces por su nombre antiguo, Hibernia, y en ocasiones considerada como un lugar distinto de ésta), Escocia y el océano Atlántico; lugares situados por la imaginación de Martínez en esta vacilante geografía nórdica, como Dorce y Lurca, supuestamente en Escocia, o Helenia, a la que considera una provincia de Bretaña, “poco del norte elado desviada” (canto

---

<sup>4</sup> Vid. Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, ed. cit. La fuente más próxima de Geoffrey es la *Historia Britonum* (siglo IX), atribuida a Nennio.

<sup>5</sup> La relación de textos podría ser exhaustiva, pues junto a Grecia y el Mediterráneo (lugares a los que luego prestaremos atención), Inglaterra es la recurrencia geográfica principal de los libros de caballerías. Por citar sólo unos ejemplos, además del *Tirant* y el *Amadís*, se observa el protagonismo británico en gran parte de la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Burgos, 1499), en el *Palmerín de Inglaterra* (Toledo, 1547-1548) o en el *Espejo de príncipes y cavalleros* (Zaragoza, 1555), de Diego Ortúñez de Calahorra.

XXIX, v. 381). Espacios inexistentes estos últimos, pero evocadores de un país poco conocido por el común de las gentes en la España de principios del XVII. Con la mención de estos topónimos supuestamente pertenecientes a ciudades o regiones británicas, el autor busca una mayor verosimilitud, ya que dota de nombre propio a unos parajes que, de lo contrario, quedarían inmersos en medio de la profusión de bosques y selvas sin nombre que componen la geografía básica del poema.

Lo que más llama la atención en la Bretaña de Martínez es su caracterización como tierra fría, cercana a las regiones polares. Para nuestro autor, Inglaterra es un reino tan septentrional como lo pueden ser los países escandinavos. De ahí que, al referirse a ella, lo haga siempre con indicaciones referentes a esa ubicación nórdica. Ya en el canto I describe Bretaña como “la fértil comarca elada y fría” (v. 50), epítetos estos que repetirá en otras ocasiones, como por ejemplo en el canto III, donde Inglaterra es “reyno elado” (v. 264), “reyno estrecho y frío assiento” (v. 275), “isleño distrito y reyno elado” (v. 284). Incluso llega a definirla, al final, como “gran reyno polar” (canto XXXIV, v. 397). De todo ello podemos concluir que Martínez posee un conocimiento meramente cartográfico acerca de las Islas Británicas, en el que predominan su situación en el norte y su condición insular. Esta imagen cartográfica se completa con los límites occidentales de Bretaña, marcados por el océano Atlántico, siempre oscuro y misterioso, como corresponde al punto en el que terminaba el mundo conocido en la Antigüedad. Se nos cuenta que el padre del rey Antero fue señor de “a donde su clara luz el sol hermoso esconde” (canto I, v. 208). Nos encontramos ante el reino de las sombras, de la tenebrosidad, caracterizado por la huida del sol que produce un clima destemplado y convierte aquel paraje en un lugar inhóspito, áspero y desagradable, aunque fértil, según hemos visto en las citas anteriores. La pobreza descriptiva de Martínez contribuye, por otro lado, a ofrecernos una visión fugaz y negativa de estas tierras<sup>6</sup>.

Para nuestro autor, el norte desconocido se asocia a toda esa oscuridad y tristeza, mientras que el sur, más cálido y luminoso, se presta mucho más a albergar la vida. Así se nos hace ver en una discusión mantenida por varios caballeros en el canto XXII, donde se compara Lusitania con

---

<sup>6</sup> Muy distinta es la descripción de Bretaña que ofrece Geoffrey de Monmouth, quien nos la presenta como un vergel, con muchas conexiones con el concepto clásico del *locus amoenus*: “Prados posee también en lugares amenos, verdeantes al pie de las altas montañas, donde brillantes manantiales, fluyendo en nítidas corrientes con su murmullo suave, arrullan e inducen al sueño a cuantos yacen en sus riberas...” (Geoffrey de Monmouth, *op. cit.*, p. 3). Afirma, además, que “todo lo que es adecuado al uso de los mortales, Britania lo proporciona con infinita prodigalidad” (*ibidem*). Algunos de estos tópicos son retomados, no obstante, por Martínez cuando describe parajes naturales en la misma Bretaña que, de manera general, nos ha descrito como un lugar bastante desagradable.

Irlanda, Inglaterra e Hibernia, y se define a esta última como “fragosa y despoblada” (canto XXII, v. 172), como un lugar abrupto y montañoso que lleva a las gentes a criarse “con pobreza, / con grosseras viandas y dañosas” (canto XXII, vv. 179-180). No poco debe de influir en esta caracterización de Hibernia la etimología de su nombre, país de invierno en griego. Por contraposición, de Lusitania dice que es el lugar “donde todo el bien se encierra, / de mil grandes provechos ilustrada, / hermosas damas y célebres galanes, / fuertes guerreros, diestros capitanes” (canto XXII, vv. 173-176). En ambos casos, no obstante, las características que señala Martínez son vagas e imprecisas, tópicas y válidas para cualquier otro lugar; no habla de lugares concretos ni de cualidades diferenciadoras de ninguna de las tierras que opone: sus descripciones son pobres y confirman que habla de países que no conoce o, por otro lado, ofrecen una imagen rotunda del páramo estilístico de su autor en lo referente a la pintura de lugares. Más adelante veremos que, cuando se esmera más en la descripción de espacios, lo hace desde la tópica común del *locus amoenus* o siguiendo los esquemas que emplearon antes sus predecesores literarios. No deja de ser curioso, por otro lado, que el autor cite como dos lugares diferentes Irlanda e Hibernia, lo cual nos habla una vez más del desconocimiento real y efectivo que Martínez tenía de la geografía del norte de Europa, manifiesto al separar como dos espacios lo que en realidad era sólo uno.

Imprecisión, pretensiones de realismo, descripciones subjetivas y librescas... Éstas son algunas de las pautas a tener en cuenta para entender el planteamiento espacial de *La toledana discreta* en lo que respecta a los escenarios británicos. Ni siquiera sabemos cómo se llama la ciudad en la que el rey Antero tiene su corte, si bien entendemos que está cerca de un río, ya que las justas se celebran “fuera de la ciudad, en una vega” (canto I, v. 538), y no muy lejos de la playa, porque los miradores contruidos para que el público disfrute de los combates son altos y, desde ellos, “se ve la mar y quien navega” (canto I, v. 542). Más imprecisión. La Bretaña de Martínez es un lugar de novela caballeresca, sin contornos precisos y lo suficientemente alejada de la realidad que rodea al escritor como para constituirse en un paisaje irreal, fantástico, tan propicio para la aventura como los reinos borrosos de la literatura artúrica, donde los topónimos oscilan, también, entre lo real y lo ficticio, y donde los caballeros vagan por espacios que parecen no tener límites o que se tornan, en ocasiones, circulares y recurrentes. Veremos luego varios ejemplos de esto último cuando nos refiramos al Castillo Encantado o a la Cueva del Amor.

Esta imprecisión geográfica de *La toledana discreta* es heredera también de los libros de caballerías del siglo anterior, en los que se suele señalar un espacio geográfico amplio (Inglaterra,

Grecia, Hungría, Rusia, Alemania...) como marco de las aventuras de un héroe, sin matizar casi nunca más allá del topónimo real del país. Así, sabemos que un determinado personaje camina errante por los bosques de Alemania o llega a una determinada ciudad, pero no siempre sabremos el nombre del bosque o de la ciudad, y muchas veces, cuando se nos informe sobre ese lugar concreto, se nos dará un nombre que no coincide con ningún topónimo existente. Esta práctica no está, por supuesto, reñida con la mención de lugares reales (ciudades, ríos, mares, etc), que contribuyen a hacer más verosímil la existencia de los no reales. En el mismo poema de Martínez se dan varios casos, como Toledo (generalmente llamado Tolietro), Ronda, Olimpia y otros muchos que en su momento comentaremos.

Como se verá después, el bosque y los caminos son los espacios más propicios para la aventura, y poco interesa la concreción geográfica en un mundo predominantemente fantástico, con un componente elevado de elementos mágicos: los autores se conforman con ubicar la acción en un lugar real (no siempre), al que luego moldean a su gusto, dotándole de una orografía fabulosa y de unos contornos imprecisos que lo hacen más adecuado para la aventura caballeresca<sup>7</sup>. Eugenio Martínez no es ajeno a esta práctica, y de ahí que no se plantee más la verosimilitud del marco geográfico. Una vez que ha dicho que la historia que cuenta se sitúa en Inglaterra, se despreocupa de la ubicación concreta, de tal forma que la ciudad en la que vive el rey Antero es la Corte, llámese como se llame, y a ella han de acudir todos los caballeros que quieran medrar en el ejercicio de las armas. La Corte que, en la mayor parte de los libros del género, es un lugar cambiante que se sitúa allí donde el rey siente sus reales y decida quedarse; poco importa, pues, cuál sea su nombre. Martínez nos coloca en Inglaterra y luego se la inventa, como hará también con el Peloponeso y Grecia (aunque en menor medida, según comentaremos inmediatamente), de la misma manera que se inventan los territorios reales todos los autores de libros de caballerías, desde Chrétien de Troyes a Sir Thomas Malory; desde Montalvo a Juan de Silva (autor de la última novela del género, *Policisne de Boecia*, ya en 1602). Y todo ello porque al lector le basta con una mínima noción espacial que le permita imaginar vagamente por dónde quedan los parajes vaporosos y evanescentes por los que se han de mover los grandes caballeros que protagonizan las obras.

---

<sup>7</sup> Esta circunstancia la podemos estudiar ampliamente en cualquier libro de caballerías. Tomando como modelo el *Amadis*, recordemos que la historia comienza en la Pequeña Bretaña (lugar documentado en los mapas antiguos y que hoy corresponde a la Bretaña francesa), pero luego los límites se difuminan y encontramos al protagonista en lugares de nombre ficticio, como por ejemplo la Ínsula Firme o el Arco de los Leales Amadores, junto a una maraña de ciudades y topónimos diversos inventados por el autor.

Martínez, pues, no es más impreciso que sus predecesores: en la inconcreción de sus paisajes británicos sigue la pauta básica de la *imitatio*, fundamental en la época y más aún en quien pretende seguir el esquema de un género que ha dado ya tantos y tan diversos frutos.

#### 9.1.1.2. El viaje desde Inglaterra al Peloponeso y la imagen de Grecia

La mayor acumulación de topónimos reales en el poema se produce cuando Clarimante decide abandonar Inglaterra, instado por su abuela en la Selva Encantada, con el fin de ir en busca de sus raíces y de la aventura a la tierra de sus antepasados: Grecia. El viaje se inicia con todos los ingredientes propios de los desplazamientos iniciáticos, pues el valeroso caballero es conducido por el mar en un batel encantado en el que no hay nadie más que él:

“oyóse un dulce estruendo y son gustoso,  
y dentro del navío no avía gente,  
aunque lo necessario y provechoso  
estava proveýdo largamente”

(Canto XXI, vv. 489-492)

No cabe duda de que el viaje de Clarimante tiene la finalidad de engrandecer al héroe y prepararle para afrontar después los grandes hechos de armas que le esperan en Inglaterra si pretende hacerse acreedor a la mano de Rosania y al trono. Por ello, este comienzo mágico se nos antoja grandemente simbólico y se encuentra en la línea de otros tantos viajes iniciáticos que se encuentran dispersos por la literatura de caballeros desde los tiempos lejanos de la narrativa artúrica; el caballero es conducido, misteriosamente y sin ningún peligro, por una larga travesía que le llevará a su destino, ya fijado previamente por quien se encarga de disponer los hechos de su vida y que, generalmente, sabe con antelación cuáles van a ser los siguientes pasos que el héroe tiene que dar. El caballero sólo tiene que desplazarse sin rumbo, pues el destino (ya sea en forma de barco, de puente, de río o de castillo) se le pondrá delante cuando llegue el momento, llevándole después de la mano hasta la consecución de su objetivo, hasta el cumplimiento de la misión para la que ha sido elegido<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Así ocurre en *La búsqueda del Santo Grial*, una de las partes finales de la *Vulgata* artúrica del siglo XIII, donde Perceval, Bores y el elegido Galaz son conducidos a una barca preparada por Salomón dos mil años atrás, que les conducirá al castillo del Grial, donde tendrán ocasión de asistir a los prodigios obrados por la reliquia en un éxtasis religioso de profunda significación cristiana, que se configura como el fin último de la caballería andante, desde la perspectiva cisterciense que emana de las doctrinas de Bernardo de Claraval y que llevará, a través de la humildad, a la consecución de los más elevados fines (vid. *La búsqueda del Santo Grial*, introducción de Carlos Alvar, Madrid,

En cualquier caso, Martínez nos coloca a Clarimante en el camino exacto de su elevación como caballero, pues a la vuelta de sus andanzas en el Peloponeso se le descubre una menor arrogancia y una mayor humildad, adquirida tras enfrentarse a los peligros de la guerra y tras triunfar como campeón en los juegos olímpicos. Pero a nosotros nos interesa, sobre todo, que este viaje de iniciación y de perfeccionamiento transcurre por lugares reales que denotan un conocimiento más que mediano de la geografía europea por parte del autor, capaz de reseñar con bastante exactitud las ciudades por las que debería hacerse una travesía de estas características. Así, Clarimante, bordeando el extremo occidental del mundo antiguo, se desplaza por las costas francesas, portuguesas y españolas, navega por el Mediterráneo al sur de Italia y desemboca en el mar Jónico, al norte del Peloponeso, y en todo este recorrido divisa los lugares más importantes del mismo, sin que en ningún momento se nos diga que se detiene. Ésta es, precisamente, una característica de este tipo de navegaciones “dirigidas”; que no hay lugar al descanso, se producen de manera continuada, sin ningún tipo de detención. El realismo que confiere a la narración el desplazamiento del caballero por espacios geográficos existentes y reconocibles parece reñido con el simbolismo del viaje en sí, pero por otro lado, ayuda al autor a hacer más verosímil su historia, extremo éste que, como venimos diciendo, forma parte de la retórica del género y de las intenciones más profundas de Martínez.

La exactitud geográfica del viaje se va haciendo más perfecta cuanto más cerca se encuentra Clarimante de Grecia, donde son fácilmente reconocibles casi todos los topónimos citados, pero hasta allí hemos ido pasando por una serie de lugares que, en ocasiones, plantean problemas de localización, sobre todo los que se sitúan en Galicia, donde encontramos referencias a Noya o Noia y a las islas Cíes (llamadas Zicas por Martínez), como nombres que pertenecen a realidades geográficas actuales, pero donde también encontramos topónimos que se nos quedan ocultos en la bruma imprecisa de la verosimilitud, sin permitirnos asociarlos con ningún lugar concreto, como es el caso de Londobries o el mismo nombre de Galo Grecia que el autor parece querer asimilar con el de Galicia pues, según él,

“de la famosa Francia y de la Grecia  
toma el reyno su nombre conveniente,  
porque estas dos naciones la fundaron

---

Alianza Editorial, 1986, pp. 193 y sgtes.). Nada tiene que ver esto último con el viaje de Clarimante, pero sí es interesante el simbolismo del navío y su significado de vehículo que ha de llevar al héroe al descubrimiento de otro mundo en el que, en nuestro caso, ha de perfeccionarse.

quando al reyno ya dicho, en fin, llegaron”

(Canto XXI, vv. 513-516)

No hay, como es sabido, indicios de colonización griega (y mucho menos francesa) en el área geográfica que hoy ocupa Galicia, por lo que esta afirmación del autor ha de tenerse en cuenta dentro de lo que es la fabulación propia del poema, que oscila continuamente entre la realidad y la ficción, si bien aquella sólo se manifiesta en la mención de lugares, mientras que ésta está presente en el fin primordial del libro y en el desarrollo completo de las aventuras que en él se relatan, todas ellas ficticias y sólo cercanas a lo “real” cuando Martínez alude a la historicidad de su relato y a la autoría del grave y desconocido Lemante<sup>9</sup>. Sin embargo, después de su paso por la mítica tierra gallega (más mitificada aún con las alusiones que venimos analizando), Clarimante avista desde su navío la ciudad de Lisboa, descrita con palabras escuetas, como es normal, pero absolutamente exactas en cuanto a la pintura que se nos hace de ella, lo que nos lleva a asegurar que el autor conocía la ciudad:

“Con Ulisoa por allí empareja,  
descubriendo de lexos la redonda  
montañeta en que un gran castillo estava,  
que la hermosa ciudad assegurava.

Vio entrar un ancho río caudaloso,  
con aguas claras, en el mar de Athlante,  
que riega el bello sitio deleytoso,  
aunque nace en las partes de levante...”

(Canto XXI, vv. 525-532)

Dos referencias claras que ubican la desembocadura del Tajo, bajo la mole impresionante del castillo de San Jorge, y que hacen más realista el viaje simbólico del héroe descendiente de Aquiles. Sin embargo, el hecho de que la ciudad sea llamada por su nombre antiguo, de resonancias mitológicas, nos adentra de nuevo en la inexactitud, en la imprecisión que produce el juego literario en medio de los momentos de mayor realismo. Lisboa era ya conocida con su

---

<sup>9</sup> No hay que olvidar, por otro lado, que según Crisóstomo Henríquez, Martínez ejerció la docencia en un seminario de Galicia, por lo que hemos de pensar que al menos un cierto conocimiento de la región sí que debería de tener, con lo que se refuerzan más nuestras apreciaciones, pues no sería normal que confundiera los lugares que, muy probablemente, conoció.



nombre actual en los años en los que escribe Martínez, por lo que aludir a ella como Ulisoa ha de entenderse como un deseo de mitificar la ciudad y hacerla partícipe de ese mundo oscuro e impreciso por el que se mueve Clarimante, en un tiempo también imposible, plagado de seres legendarios e inverosímiles, que cuadran mejor con Ulisoa (con la referencia a su pretendido fundador, Ulises), que con Lisboa, pues este último nombre era claramente identificado por cualquier contemporáneo más o menos culto, mientras que el primero se desvanece en un pasado de mitos y leyendas, del mismo modo que ocurre con Tolietro, topónimo que, como es sabido, suplanta en el poema al oficial de Toledo. Eugenio Martínez es muy dueño de la ficción que está creando, y ello le lleva a introducir este tipo de quiebros con los que adentra al lector en los dominios de lo literario, más allá de las referencias a topónimos reconocibles. Y de paso, nos devuelve al viaje mágico, casi onírico, que terminará con el héroe en las tierras de sus antepasados.

Un caso parecido al de Lisboa se produce en el siguiente punto del viaje de Clarimante: la desembocadura del Guadalquivir, al que Martínez llama por su nombre antiguo, Betis, y en el cual se detiene a citar un templo del Lucero ya desaparecido cuando él escribe, tal y como se deduce de sus propias palabras:

“...avía llegado Clarimante  
do Betis entra ya en el mar, ligero,  
junto do estuvo el templo del Lucero”

(Canto XXI, vv. 534-536)

El interés del autor por hacer más lejana la acción de su relato se manifiesta en este tipo de alusiones que, como venimos diciendo, la inscriben en un tiempo impreciso y en unos parajes remotos en cuanto a su antigüedad y difuminados en cuanto a su verosimilitud. Efectivamente hubo un templo del Lucero en Sanlúcar de Barrameda<sup>10</sup>, abandonado al culto cuando se produjo la conquista romana<sup>11</sup>, y su inclusión en el recorrido de Clarimante nos acerca a los ritos ancestrales que representa tan antigua construcción, creando una sensación creciente de fábula

---

<sup>10</sup> Es citado por Estrabón en su *Geographika*, escrita entre los años 29 y 7 a. C., como “el santuario de Phosphóros llamado también Luz Divina” (*apud.* Antonio García y Bellido, *España y los españoles hace dos mil años (según la ‘Geografía’ de Strabón)*, Madrid, Espasa Calpe, 1978<sup>6</sup>, p. 64). Afirma García y Bellido que el planeta Venus era una “divinidad muy venerada por los navegantes, lo que explica su santuario en la desembocadura del Guadalquivir, quizá donde Sanlúcar” (*ibidem*, p. 67).

<sup>11</sup> *Vid.* en el texto, nota a XXI, v. 536.

en un universo dominado por el paganismo, que propicia un tipo de simbolismo caballeresco completamente diferente al de los relatos artúricos, pero que, a la vez, se nos hace más creíble en medio de la paradoja de su inverosimilitud. El viaje de nuestro héroe no se desarrolla por territorios reconocibles con facilidad, sino que se impregna de la fantasía de otros tiempos y se adentra así en el simbolismo que le estamos dando desde un principio. Tal vez por eso, tras pasar el estrecho de Gibraltar, Clarimante se adentra en el mar Ibérico, denominación también antigua de la franja más occidental del Mediterráneo, en lugar de hacerlo directamente en este último como se diría, seguramente, en tiempos de Martínez.

En definitiva, vamos encontrando un mundo con resonancias arcaicas por el que la navegación hacia el Peloponeso se nos antoja dotada de una magia y una irrealidad propicias para la narración que estamos leyendo. Si veíamos arriba que Inglaterra se describe inexactamente, con una imagen cartográfica, ahora podemos afirmar que los territorios que circundan las costas ibéricas son conocidos por el autor, quien debió de visitar alguno de estos lugares. Después, también las islas del Tirreno se transforman en sus ancestros geográficos, como es el caso de Cerdeña, que se nos presenta como Sardinia (canto XXI, v. 547), al tiempo que se califica negativamente diciéndonos que está “llena de maleza”, por contraposición a Sicilia, que es “fértil”. El siguiente punto, tras el contraste entre estos dos lugares (que, por cierto, parecen más verosímiles a partir de las breves pinceladas con las que son descritos), serán ya las aguas del mar Jónico, avistando las costas del Peloponeso.

Será aquí, como dijimos arriba, donde se vaya creando una mayor sensación de realismo, si nos atenemos a la precisión de los topónimos que emplea Martínez y que nos llevan hacia el norte del Peloponeso, en una travesía entre las islas: Cefalonia, Zacinto, Ítaca... Y luego, tras desembarcar en Acaya, de nuevo la sorpresa de lo fabuloso, que se manifiesta con el encuentro de Clarimante con Tetis, la madre de Aquiles, en forma de bella y sensual ninfa. El escenario y la intervención de los dioses nos transportan a los relatos épicos de la antigüedad, al espíritu de Homero que subyace bajo las hazañas heroicas de los caballeros de nuestro texto. La presencia de nombres pertenecientes a la tradición literaria griega contribuye, además, a hacernos partícipes de un mundo que otrora fue esplendoroso y que, en el momento en que se escribe el poema, ha pasado a convertirse en una referencia casi obligada cada vez que se escribe sobre grandes guerreros, tal y como lo atestiguan las decenas de textos caballerescos que ubican las acciones de sus protagonistas en aquella tierra que fue una de las principales cunas de la civilización

europaea<sup>12</sup>. De este modo, Martínez inscribe su obra en el contexto geográfico que es más propicio según ordena la tradición anterior y según le han enseñado sus lecturas, acomodando a sus personajes en los escenarios por los que se movieron antes tantos y tantos caballeros: empezábamos en Bretaña, donde nace gran parte del espíritu caballeresco medieval, y nos hemos desplazado hasta Grecia, donde tiene su soporte fundamental la casi totalidad de la literatura de aventuras que se desarrollará luego en el occidente europeo.

Una vez en Grecia, Clarimante participa activamente en las guerras de Arbistes contra Gorgonio y actúa luego brillantemente en los juegos olímpicos, allí donde tienen sus orígenes: en Olimpia. No deja de ser interesante que Martínez trace en el viaje de Clarimante este último trayecto, pues nos habla ello del conocimiento que aquél tiene de la cultura griega, cuya geografía ha demostrado conocer con una cierta tendencia a la perfección. El autor, conocedor de la cultura clásica (como nos informan sus biógrafos), destaca especialmente a la hora de incluir en su obra referencias mitológicas o, como es el caso que ahora nos ocupa, matices culturales que denotan el apego que siente hacia la antigua civilización griega. En los juegos, Clarimante toma contacto con varios príncipes y reyes que proceden de territorios perfectamente reconocibles, de ciudades reales y de regiones que fueron importantes en la antigüedad: Corinto, Esparta, Arcadia, Mesenia, Tesalia... Todo un conjunto de topónimos que nos hablan a las claras del conocimiento del terreno que tiene el autor. No vamos a afirmar que Martínez conociera *in situ* todos estos lugares (del mismo modo que tampoco vamos a negarlo), pero aunque su saber sobre la geografía griega le venga sólo por las lecturas de los clásicos y por los mapas, sí nos es dado afirmar, llegados a este punto, que el relato se impregna de una mayor verosimilitud cuando descende a estas tierras del sur de Europa que cuando se mueve por las oscuras y frías del septentrión<sup>13</sup>. La pluma de Martínez se hace más precisa (dentro de su marcada tendencia al laconismo y a la falta de color) al discurrir por estos paisajes meridionales. Sin duda, de todo esto se infiere que los libros que más frecuentó nuestro autor fueron los de los clásicos, que le dieron un conocimiento preciso y

---

<sup>12</sup> No es nuestra intención acumular citas, pero no estará de más tener presentes ahora algunos de los títulos de libros de caballeros que sitúan la acción en Grecia, como el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell; el *Amadis de Grecia* y el *Lisuarte de Grecia*, ambos de Feliciano de Silva; *Don Belianis de Grecia*, de Jerónimo Fernández o el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, por citar sólo unos pocos.

<sup>13</sup> Es muy común en la literatura de los Siglos de Oro la referencia borrosa a los países del norte de Europa, sin duda mucho menos conocidos por los autores que los del sur (más cercanos también a la realidad cultural española). No sólo podemos aducir la visión de los países nórdicos que nos da Torquemada en su *Jardin de flores curiosas*, sino que también podemos traer aquí a Cervantes quien, en *La española inglesa* y en el *Persiles*, aventura una geografía del norte europeo que contrasta con la riqueza de matices que desarrolla al referirse a los países del sur.

veraz de los espacios por los que se movían sus héroes, frente a los autores de la literatura artúrica, más lejanos a su realidad cultural (y también, dicho sea de paso, más imprecisos en la descripción de lugares), a los que nos atreveríamos a decir que sólo conoce a través de la lectura de algunos autores de libros de caballerías, como Ortúñez de Calahorra y, tal vez, Montalvo y algún otro más.

De cualquier modo, la exactitud geográfica no es estrictamente necesaria en una obra como la que nos ocupa, en la que ya sabemos que los pruritos de verosimilitud del autor forman parte de un ritual propio del género caballeresco y le sirven a él para dotar de entidad a su historia y a la pretensión de engrandecer a Toledo, ciudad que comenzaba por entonces una lenta decadencia que la llevó a convertirse, llegado el siglo XIX, en una ciudad muerta, alimentada tan sólo de las glorias de su pasado. Martínez, por lo demás, era consciente de que escribía un poema épico de claro corte caballeresco, cuyo contenido se movía en la más meridiana ficción y, por lo tanto, buscaba, sobre todo, el entretenimiento del lector. Así, la verosimilitud geográfica no deja de ser (cuando existe) más que un telón de fondo, un escenario de lujo para sustentar las andanzas de los héroes creados por la imaginación del autor, pero se desvanece como un sueño cuando los matices descriptivos nos introducen en la auténtica geografía caballeresca: bosques, caminos, encrucijadas, ríos turbulentos y toda una serie de espacios físicos de los que nos ocuparemos más adelante y que configuran la esencia real de la ficción planteada por el poeta.

#### 9.1.1.3. Sarpe llega hasta Ronda

Hablaremos de Ronda con la certeza de que no estamos hablando de Ronda, si se me permite esta especie de jerigonza. En efecto, Martínez nos dice que Sarpe ha llegado a Ronda, por boca de uno de los habitantes de la ciudad:

“Ronda -dixo-, el lugar que veys se llama,  
de antigua fundación y fértil tierra,  
celebrado en el mundo por la fama  
que tiene en el bullicio de la guerra”

(Canto XXV, vv. 401-404)

Sin embargo, nada hay en el relato previo del vagabundeo de Sarpe, ni en la descripción posterior del lugar, que nos permita afirmar que esta Ronda que aquí se cita sea la que hoy pertenece a la provincia de Málaga. Es más, todo apunta a que no tienen nada que ver la una con

la otra, en primer lugar, porque Martínez no nos habla nunca de que Sarpe abandone la tierra firme en su desplazamiento desde el Castillo Encantado (lo que sería imprescindible, pues, a todas luces, dicho edificio se encuentra en Inglaterra). Las palabras del autor nos hablan, más bien, de un recorrido terrestre y, además, suficientemente breve como para que no sea posible dentro de la verosimilitud llegar desde Inglaterra hasta el sur de España:

“Tres días y tres noches sin reposo  
caminó por desiertos y poblados (...)  
Mas, quando al quarto día el sol lumbroso  
dorava las florestas y los prados (...),  
entonces descubrió una hermosa vega  
de huertas y jardines adornada,  
que un caudaloso río en torno riega (...),  
cuya mansa corriente al sitio llega  
donde una gran ciudad está fundada.”

(Canto XXV, vv. 353-366)

Podríamos aferrarnos al hecho de que muchas de las cosas que acaecen en el poema se deben a encantamientos (la misma salida de Sarpe y Oroncia de Ronda se produce de esta forma), pero la precisión temporal y descriptiva que en este caso emplea Martínez hacen inviable esta solución, lo que nos llevaría irremediabilmente a desplazarnos de un punto a otro en sólo cuatro días y sin cruzar el mar. Pero cuando estas razones no nos bastaran para descartar que la Ronda de *La toledana discreta* es la Ronda andaluza, la descripción del entorno que se nos ofrece en los versos que hemos transcrito arriba vendría en apoyo de esta suposición, pues el emplazamiento de Ronda no se halla junto a ningún río caudaloso ni está la ciudad rodeada de fértiles vegas, sino más bien en un asentamiento escarpado junto a un profundo tajo que, desde el siglo XVIII es salvado por un inmenso y monumental puente. Aquí podríamos terminar nuestro repaso de las posibilidades de ubicación en Ronda de los episodios protagonizados por Sarpe en los cantos XXV y XXVI. Sin embargo, no podemos descartar que el autor esté jugando a su antojo con los nombres y los espacios que emplea para su obra, lo que nos llevaría a dos posibles conclusiones: la primera, que Martínez ha querido situar la acción en Ronda (ya en España, no olvidemos que ése es el destino final de los caballeros de Flavisa), aun sin conocer la ciudad, movido sólo por el renombre de la misma o porque alguna vez oyó hablar de ella; la segunda, que no ha tomado

más que un nombre que le resulta sonoro, atractivo o apropiado y que (quién sabe si casualmente) coincide con el de la ciudad malagueña, pero no alude a ninguna realidad geográfica concreta<sup>14</sup>. Por lo que se nos cuenta después, hemos de inclinarnos preferentemente hacia esta segunda posibilidad, apoyándonos en que, cuando describe un lugar que conoce, Martínez (con las limitaciones de su parquedad) suele detenerse en detalles que permiten al lector el reconocimiento inmediato del lugar, siempre que, evidentemente, éste tenga una imagen clara de como es<sup>15</sup>. Por contra, la pintura que nos hace de Ronda podría valer para cualquier otro lugar y se redondea con la descripción de una fortaleza en la que emplea, de nuevo, los tópicos más extendidos en la literatura caballeresca y en su propio poema, como podrá observar el lector cuando se familiarice con el mismo:

“Maravillase ver la alta muralla,  
las puertas, barvacanas, torreones,  
y la cava que viene a rodealla  
con sus anchas traviessas y pontones.  
Para qualquier encuentro de batalla  
ay fuertes cubos, máchinas, bestiones  
y otros grandes pertrechos y aparexos  
que dan gusto mirados aun de lexos.”

(Canto XXV, vv. 369-376)

Es la descripción de un castillo cualquiera, sin personalidad, sin nada que lo diferencie de otro, un castillo del que el autor habla como si fuera un prototipo de lo que estas fortalezas deben ser (“con sus anchas traviessas y pontones”, “ay fuertes cubos, máchinas, bestiones”...): no le falta de nada y está perfectamente preparado para la guerra. Aquí se hace humo nuestra ilusión, pues por primera vez (si exceptuamos la guerra de Brama, otro lugar ficticio), Martínez ubicaba abiertamente la acción en un lugar concreto con nombre, lejos de la vaguedad que sugieren los grandes espacios geográficos (Bretaña, Grecia, Persia...), y además, el nombre se podía asociar

---

<sup>14</sup> Recuérdese, a este respecto, que también nos habla de Lurca y Dorce, como ciudades o lugares en Escocia, y que no hemos podido certificar su existencia. Tal vez Ronda no pase de ser otro topónimo más inventado por el autor, aunque coincidente con uno real.

<sup>15</sup> Dos descripciones se yerguen entre las más veraces de nuestro poeta: la de Lisboa (XXI, vv. 525-532), que comentábamos arriba, y la de Toledo (XXII, vv. 673-680). El contraste entre el verismo de ambas y la falta de matices de la que hace de Ronda son palpables.

a una ciudad existente. Y todo ello, para luego repetir los tópicos de siempre y descubrir, a los ojos del lector, que ni Sarpe ha llegado a Ronda ni es esto un anticipo de la llegada de todos los caballeros a España, con lo que ello tendría de avance hacia el desenlace de una parte muy principal del poema.

#### 9.1.1.4. La evocación de Toledo

En el apartado sexto de nuestro estudio, dedicado a los temas y contenido del poema, hicimos un detenido análisis de la visión de Toledo que ofrece Eugenio Martínez, por ser esta ciudad, además de un espacio geográfico, el motivo fundamental de la trama narrativa de la obra. Esto nos lleva a ser aquí más escuetos, para evitar inútiles repeticiones, pero no podemos pasar por alto el hecho de que, como ya se ha dicho, Toledo es una de las ciudades que Martínez describe con cierta precisión, en medio de un poema en el que predomina la vaguedad y la irrealdad en la pintura de los paisajes, aun cuando la urbe castellana aparece oculta tras el nombre poético de Tolietro, ofreciendo así al lector una confusa mezcla entre lo real y lo ficticio.

Independientemente de esta caracterización ambigua de Toledo, Martínez utiliza su ciudad natal como punto de referencia para el desarrollo de los hechos que suceden en buena parte del poema, a pesar de que los personajes del mismo nunca ponen sus pies en las riberas del Tajo. Tan sólo Sacridea y Lucino son personajes procedentes de Toledo y narran acontecimientos allí sucedidos, pero siempre en un tiempo pasado, ofreciendo así una imagen más evanescente de la ciudad y su entorno. Así lo ven también los personajes que nunca han estado allí y que asisten a la declaración de su vida que hace Sacridea, como es el caso del rey Antero, el cual, al referirse al lugar de procedencia de la princesa dice que viene “de clima tan remoto y fértil tierra” (canto III, 263). La falta de matices en esta afirmación nos impide hacernos una idea de cómo es el lugar tan lacónicamente descrito, pues las palabras de Antero pueden aplicarse a centenares de lugares de cualquier rincón del mundo. Hay, no obstante, un deseo por parte del autor de contrastar esa supuesta fertilidad del reino de Toledo con la aridez que atribuye siempre a las tierras de Bretaña, calificadas a menudo como “reyno elado” o “frío assiento”, como ya tuvimos ocasión de comentar.

En ocasiones, la imagen se carga de matices y, aunque sin salirse de la ambigüedad, parece querer adentrarse en los entresijos de una ciudad que, salvo en un par de ocasiones ya comentadas en el apartado de los temas, siempre es descrita con poca profundidad. Nos encontramos

alusiones a lugares que se pueden hallar dentro de sus muros, como el “hermoso vergel de un lusitano” (canto III, 510) o más allá de la protección de éstos, como “una fuerza que apartada / de la ciudad estava largo trecho” (canto III, 553-554), pero a pesar de su deseo de comunicar verismo, siguen siendo pinceladas sin gracia y carentes de relación con espacios reconocibles, amén de ubicarse, una vez más, entre el número infinito de las descripciones imprecisas: la existencia de un jardín o de una fortaleza en las afueras no es exclusiva de Toledo ni de ninguna otra ciudad; por el contrario se trata de lugares comunes que no ayudan a la descripción realista. De este modo, Martínez evita adentrarse en particularidades acerca de una ciudad que cabe pensar que conocía bastante bien, y se deja llevar por su tendencia a no meterse en detalles cuando habla de un espacio geográfico más o menos concreto. Por decirlo de alguna manera, el autor es tan impreciso al describir su ciudad natal como al hacer lo propio con ciudades inventadas por él, como es el caso de Brama (donde tiene lugar un extenso asedio) o la propia Ronda a la que nos referíamos arriba. No parece tener interés en precisar, en buscar un realismo geográfico minucioso, sino más bien en evocar un territorio o una ciudad y dejar al lector que se adentre en ella con el bagaje único de la imaginación y la sugerencia, ambas, todo sea dicho, mediatizadas por la parquedad y ambigüedad de Martínez, que se basa en tópicos a la hora de ofrecer una imagen del espacio al que se refiere en cada momento.

Llama poderosamente la atención (cuando se establece un primer contacto con el poema), el olvido en el que cae Toledo y la trama ligada a ella a partir del canto V, que no se recuperará hasta el canto XXII. Tanto el título del poema como la temprana referencia a la princesa toledana hacen pensar al lector que el meollo del relato se establecerá en torno a la ciudad del Tajo y a sus gobernantes, sin embargo ambas realidades se difuminarán en medio de la maraña de aventuras que componen el libro, hasta casi desaparecer o convertirse en una trama secundaria en algunos casos. De este modo, lo que imaginábamos una obra con un sólido soporte geográfico, comienza a transitar entre las brumas de lo imaginario y se desliga enseguida del sustento que parecía ofrecer la ciudad de Toledo, aun habiéndose convertido ya en Tolietro. Y al final, cuando de nuevo se retoma este espacio para aludir a la genealogía de los protagonistas, encontraremos la más completa descripción de Toledo que Martínez ha sido capaz de ofrecernos, en una octava que, como ya se dijo, se nos antoja cercana a otra de Garcilaso:

“En una montaña levantada  
(la qual Tajo con curso presuroso



tiene por las tres partes bien cercada,  
quedando el otro lado deleytoso),  
hizo una población fortificada  
poniéndola su nombre claro, honroso,  
que es la ciudad mejor de aquella tierra,  
propia para el bullicio de la guerra”

(Canto, XXII, vv. 673-680)

No hay originalidad en ella ni se le pide al autor, que en esta ocasión sí ha retratado un paisaje reconocible por cualquiera que se halla acercado una vez a Toledo. No estamos ahora ante imprecisas pinceladas válidas para todos los sitios, no se adentra Martínez aquí por los dominios de lo ambiguo: fotografía con bastante realismo la imagen de la ciudad, contribuyendo con sus palabras a acrecentar la iconografía de la misma, saliéndose por una vez de su cómoda postura de inventor de espacios geográficos, que no le complica en absoluto a la hora de fabular. Y después, vuelve el olvido; los héroes que han de retornar a Tolietro y reconquistar el reino inician nuevas andaduras que alejarán de las perspectivas del lector esa acción narrativa que se ha de dar allí, según promete la maga Flavis. Vuelve la rutina de los combates, de las encrucijadas y los bosques, de los castillos y los pasos de armas; en definitiva, el poema se adentra otra vez en la geografía propia de los libros de caballerías, tantas veces reñida con la realidad, inmersa como está en un universo impreciso, sin fronteras, en el que los caballeros puedan errar sin tiempo.

Concluyendo, el autor ofrece, más que una visión concreta de la ciudad de Toledo, una evocación poética y brumosa de la misma que nos permite seguir imaginando la grandeza de un tiempo pasado que empieza a declinar tras la marcha de la corte a Madrid en 1561. La vieja ciudad imperial queda adormecida en sus antiguos esplendores y sólo nos llega a través de la mirada melancólica que nos ofrece Martínez, disfrazada de Tolietro, grande todavía, pero dispuesta a iniciar la decadencia que la convertirá, ya en el siglo XIX, en una ciudad muerta. Es un lugar que se nos hace inalcanzable (lo mismo que a los protagonistas) y que la falta de final del poema consigue enmarcar en una especie de nebulosa mitificadora en la que quedará encerrado para siempre el reino de Sacridea, desposeído de su regente natural, pero inmerso en los dominios intangibles de la evocación y de la ensoñación.

### 9.1.2. Espacios geográficos irreales

Tal y como venimos insistiendo, la mayor parte del poema se sitúa en espacios inexistentes, característicos de la literatura del género, que facilitan, con su imprecisión, la recreación de ambientes propicios para el desarrollo de las aventuras caballerescas. Dentro de esta geografía irreal podemos establecer una diferencia entre lugares con nombre propio y lugares con nombre común. Los primeros, como se verá, se ajustan a la toponimia de los libros de caballerías y encierran una cierta magia; los segundos, se mueven por el trillado sendero de los tópicos, pero no desdichan nada con respecto a los que pueblan los libros que sirven de base a *La toledana discreta*. Todos ellos juntos serán el referente necesario para ubicar a los personajes, cuyo deambular por los mismos es la base esencial del relato, en el que la búsqueda de la aventura necesita de lugares adecuados y apropiados para que tenga lugar la acción caballeresca.

#### 9.1.2.1. Espacios irreales con nombre propio

No hace falta ceñirse a un territorio concreto para encontrar este tipo de lugares en nuestro poema, del mismo modo que ocurriría con cualquier otro texto de las mismas características; sin embargo, rara vez nos vamos a situar en un espacio, por impreciso que sea, que no halla sido ubicado previamente en una realidad geográfica mayor y, por lo general, real. Así ha sido siempre, desde la literatura artúrica de los siglos XII y XIII (cuyas acciones transcurrían por una ilimitada y mágica Bretaña), hasta los libros de caballerías del siglo XVI, que situaron sus tramas en Grecia, Inglaterra, Castilla y otros muchos lugares existentes, que luego se poblaban de ámbitos vagos, con o sin topónimo, pero tan inexistentes que hacían crecer los límites de las regiones en las que se situaban.

Por ello una gran parte de los espacios geográficos dotados de nombre se sitúan, en *La toledana discreta*, en la misma Bretaña que sirve de marco al poema y en la que se encuentra la corte del rey Antero, en un lugar sin nombre dentro de su ilimitada extensión. Se trata de una Bretaña que recoge denominaciones fantásticas, que se adentra de lleno en la ficción y se confunde, a su vez, con la realidad geográfica a la que nos referimos en el primer punto de este capítulo. Son un puñado de nombres propios en los que Martínez ubica tramos importantes de su poema; es más, son los únicos lugares en los que transcurre la acción o a los que se alude desde el punto de vista de la coherencia interna y espacial del relato.

El primer topónimo novelesco que nos encontramos es la Encantada Fértil Sierra, de

donde se nos dice que es señor el guerrero Clarimante, y que el autor sitúa sin vacilación en el espacio geográfico al que nos estamos refiriendo, cuando dice que este caballero es “señor en la Bretaña / de la Encantada Sierra” (canto I, vv. 161-162). El nombre tiene mucho que ver con otros lugares desparramados por la literatura caballeresca desde los tiempos de Chrétien de Troyes (quien comienza su *Cuento del Grial* en la Yerma Floresta), hasta la Ínsula Firme del *Amadís* o la Floresta de la Cierva Encantada donde comienza el que tal vez sea el último libro de caballerías, el *Policisme de Boecia* de Juan de Silva y de Toledo. En definitiva, se trata de un lugar inexistente que hace redundante el ambiente de irrealidad en el que nos movemos, propicio para la narración de aventuras caballerescas, como sucede en los textos arriba citados y en otras decenas de ellos que también emplean topónimos ficticios para situar acciones cruciales o para hacer proceder de allí a los personajes, como es el caso de esta Encantada Sierra que nos proporciona Eugenio Martínez. No sabemos dónde está con exactitud, porque no existe más que en la imaginación del autor y, por extensión, en la de los lectores. Nos basta con ubicarla en Bretaña, un espacio real necesario para luego dar rienda suelta a la inventiva y a la fantasía. Así fue siempre en toda la literatura caballeresca.

Con las mismas resonancias que el caso que acabamos de analizar, y también ligada a Clarimante, encontramos la Selva Encantada, donde el caballero es llevado por la maga Menala para que sea informado de su árbol genealógico. De nuevo se trata de un lugar sin contornos, en ninguna parte. La descripción que nos hace Martínez de este espacio es, en principio, sobria, como corresponde a su estilo un tanto seco y poco dado al colorido del epíteto. Así, nos dice:

“En medio desta selva, una gran cueva (...);  
en ella, un edificio de gran prueba  
y de rara belleza dentro avía”

(Canto IV, vv. 417-420)

Sin embargo, el paraje al que es llevado Clarimante, al estar tocado por la magia y el encantamiento, se configura (como otros muchos), en un *locus amoenus* prototípico, de los que abundan en *La toledana discreta*. Veremos que, por lo general, los lugares que tienen algo de iniciación se encuentran ubicados en medio de espacios naturales agradables. Clarimante, en la Selva Encantada, va a ser sometido al aprendizaje de su progenie ilustre y va a adquirir una serie de conocimientos acerca de su destino en el mundo, con lo que el lugar se convierte en iniciático; tras su larga estancia en esta selva, el caballero realizará su viaje al Peloponeso, donde tendrá

lugar de dar a conocer el poder de su fuerte brazo y demostrará ser uno de los guerreros más relevantes de aquellos imprecisos tiempos. Muchas veces el *locus amoenus* se encuentra ligado con el comienzo de una nueva vida en los libros de caballerías y adquiere un significado simbólico que lo asocia con la imagen del paraíso.

En esta línea de lo iniciático debemos incluir, sin duda, al Castillo Encantado, al que van llegando poco a poco los caballeros que siguen la causa de Sacridea, y que se caracteriza por ser un lugar cambiante, no sólo en lo que se refiere a su forma, sino también en lo tocante a su ubicación que, dentro de la imprecisión de caminos y bosques que conducen a él en los diferentes momentos, no parece coincidir, a juzgar por los destinos diversos y separados de los que allí se van congregando<sup>16</sup>. Desde el punto de vista de su función espacial, el Castillo Encantado se sitúa siempre (y a pesar de su movilidad) en parajes amenos, rodeado de una naturaleza idealizada que hace más atractivo aún el lugar y que aporta lo necesario para hacer de él un nuevo punto de partida. La maga Flavisa congrega en el castillo a los caballeros de la escuadra de Felisandro (el Caballero del Fénix), para que luego partan todos juntos hacia su destino inevitable y grandioso: la reconquista del reino tolietrano, y supone una especie de purificación, de preparación para afrontar ese nuevo reto, esa nueva forma de vida a la que todos están llamados por la fuerza inapelable del destino. Por eso se convierte en un espacio de contenido mágico y con un creciente significado iniciático. Tal vez el ejemplo más claro de esto que venimos diciendo lo tengamos en la llegada del primer caballero al Castillo Encantado: se trata de Corimbato quien, tras fracasar en el combate contra Clarimante por las artes mágicas de Menala, parte de la corte desolado, buscando la reparación del daño que ha sufrido su honor. Lo más significativo será que, en medio de sus preocupaciones, Corimbato se adentra, en plena noche, en “un bosque horrible, umbroso” (canto V, 518) y sólo “al apuntar el día vio que estava / en una entricadissima espesura” (idem, vv. 521-522). Las tribulaciones del caballero, derrotado injustamente, le llevan a la oscuridad simbólica de la espesura del bosque y, después de abrirse camino con sus armas, le permitirán desembocar en un claro, frente a “una roca peñascosa” (idem, v. 549), tras la que se esconde por encantamiento el castillo que será su destino y que le servirá de iniciación para sus nuevas peripecias. Corimbato se enfrenta, pues, a las pruebas iniciáticas que le impone Flavisa (que parece ser quien guía los destinos de los guerreros) y supera la oscuridad del bosque (simbólicamente su depresión por la derrota), lo que le colocará en inmejorables condiciones para

---

<sup>16</sup> Sobre las características mágicas del Castillo Encantado, *vid.* el apartado 6.2.2. del presente estudio.

acceder al mágico edificio en el que se preparará para afrontar el futuro. Estamos ante un espacio físico común en la literatura caballeresca desde los tiempos más remotos:

“...el bosque es también el lugar de la purificación o del perfeccionamiento antes de comenzar una etapa nueva de la vida. En este sentido, el carácter de espacio iniciático es indudable. Tras los fracasos amorosos o debido a las derrotas en los combates o en las búsquedas y aventuras, los caballeros se refugian en el bosque y llevan una vida de privaciones y sufrimientos...”<sup>17</sup>

No es el bosque un refugio para Corimbato, sino la prueba que le ha de poner en los umbrales mismos de su destino, que se ocultan tras los muros impenetrables del Castillo Encantado.

Por otro lado, los castillos tienen un protagonismo especial en la literatura caballeresca, como espacios destinados al descanso, pero en los que no es difícil hallar complicadas aventuras, ya sea porque en ellos se mantenga una mala costumbre, ya porque algún encantamiento provoca la presencia de aventuras con carácter muchas veces de ordalías y, por tanto, destinadas a ser resueltas por un caballero concreto. Si bien nada de esto último está en nuestro Castillo Encantado, si es cierto que su sola denominación lo convierte en un lugar con capacidad evocadora, tanto por el edificio en sí y sus resonancias, como por el poder taumátúrgico que éste posee desde su nombre. Es innegable que, aparte de su función iniciática, el Castillo Encantado tiene la finalidad de dar cobijo a los errantes caballeros descendientes de Héctor y facilitarles el descanso necesario para afrontar con fuerza los altos destinos que les esperan lejos de Bretaña, por lo que emparenta así con la tradición de los castillos en la literatura anterior, pero también se sirve de los poderes extraños que le confiere la maga Flavisa para conectar con otras muchas fortalezas dotadas de características especiales<sup>18</sup>.

Integrados en la geografía británica, Martínez nos ofrece otros dos lugares importantes con nombre propio: la Cueva del Amor, en la que arde Brisalda por su mal comportamiento

---

<sup>17</sup> Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo*, op. cit., p. 50.

<sup>18</sup> Ya nos hemos referido en otra ocasión a la semejanza de nuestro castillo con el Castillo del Grial, tan cambiante de aspecto y de lugar como aquél, pero podríamos añadir otros castillos a la lista, entre los que ocuparía un lugar destacable el llamado Castillo Giratorio, no sólo presente en el *Perlesvaus* de principios del siglo XIII, sino también en una brevísima novela artúrica de hacia 1200 o 1210, atribuida a Paien de Maisières: *La doncella de la mula*, en la que Gauvain ha de atravesar las puertas de un castillo que no para de girar y enfrentarse luego a los terribles seres que lo tenían ocupado por un encantamiento. Algo parecido encontramos también en el *Espejo de príncipes y caballeros*, cuando el Caballero del Febo rescata a su padre, Trebacio, del palacio encantado de Lindaraxa.

amoroso, y el Lago Encantado del monstruo Buraco donde Carbopía encuentra la gran aventura que le conducirá al matrimonio con Claveliana. No nos vamos a detener excesivamente en estos dos topónimos, pues ya hemos hablado de ellos en otros capítulos de nuestro trabajo, pero sí es necesario comentar brevemente su importancia dentro del mapa fantástico que se construye en el poema. Los dos espacios tienen igualmente ese carácter de prueba al que nos venimos refiriendo y ambos encierran aventuras destinadas a un solo caballero, pero en lo que respecta a la cuestión geográfica, lo más interesante es que nos encontramos ante dos ejemplos más de espacios repetidos en la literatura anterior, necesarios para el desarrollo de la trama novelesca: la cueva y el lago. El mismo Cervantes, a la hora de parodiar los libros de caballerías, echa mano de una cueva, la de Montesinos, y se inventa un lago para una aventura ideada por el propio don Quijote, dándonos así una idea de la importancia que estos parajes tienen en el género. Si antes los caballeros reposaban para una nueva vida en el Castillo Encantado, ahora tendrán que demostrar el valor de su brazo afrontando las duras pruebas que les esperan en la Cueva del Amor (Roanisa) y en el Lago Encantado (Carbopía).

En definitiva, los espacios que hemos ido analizando sólo tienen razón de ser en tanto en cuanto sirven para la evolución y maduración psicológica y física de los grandes héroes. No se trata de lugares concretos porque, en muchos casos, parecen reflejar estados de ánimo o situaciones simbólicas sólo explicadas a partir de los encantamientos, que nos hacen ver como un castigo físico el fuego en el que arde Brisalda, pero que ocultan un sentimiento profundo de esta doncella, hecho fuego metafóricamente y materializado por la vía del encantamiento en una cueva a la que se puede acceder con cierta facilidad. Son lugares sin tiempo y sin espacio, anclados en mitad de la imprecisión geográfica, colocados en el justo momento en que es necesario que un determinado personaje se enfrente a una aventura. Por eso son útiles sólo cuando el elegido llega hasta sus umbrales y, en muchos casos, dejan de existir precisamente cuando aquél resuelve la aventura que les ha hecho únicos. Sin embargo, al desvanecerse en el espacio o al recobrar su forma inicial, sin encantamiento alguno, estos lugares quedan como solidificados en la memoria, con su nombre específico anterior, tal vez para recuerdo de las generaciones venideras y, aunque pueden haber perdido su razón de ser, su esencia perdura. Y cuando el tiempo aleje de la actualidad el recuerdo de estos edificios y parajes, otros nuevos, igualmente evocadores, vendrán a ocupar su lugar y a ofrecerse intactos a quienes quieran afrontar las peligrosas y enigmáticas aventuras que encierran: es el ciclo eterno de la ficción caballeresca. Una función similar tendrán

el resto de espacios geográficos, incluyendo los que no tienen un nombre propio, convertidos en auténticas necesidades estructurales, mucho más importantes para el relato caballeresco que los lugares reales, cuyo papel es otro muy distinto que más tarde intentaremos descifrar.

#### 9.1.2.2. Espacios irreales sin nombre propio

Al referirnos al Castillo Encantado hemos analizado ya uno de estos espacios sin nombre: el bosque, cúmulo de pasajes plenos de aventuras y de peligros, de doncellas desvalidas y de encrucijadas traicioneras. Junto al bosque, con la misma fuerza evocadora de todos los paisajes novelescos, se sitúan otros escenarios anónimos, dispersos por el vasto territorio en el que se ubican los lances de los caballeros. Todos ellos suponen un acercamiento a esa geografía necesaria, sin la cual no tiene sentido la acción caballeresca, y forman un impresionante fresco de lugares situados en ninguna parte pero presentes por doquier, cuya paradoja más intensa es la de existir dentro de la inexistencia literaria en la que se encuentran. Si el bosque nos transporta hacia la renovación por contraste con la oscuridad de sus intrincadas frondosidades, los vergeles y los lugares deleitables (*locus amoenus*), permiten la presencia de un cierto hedonismo que se hace necesario para la reflexión, para la maduración de ideas y, por supuesto, para el juego del amor. De este modo, todo hermoso jardín que nos encontremos en nuestro poema servirá de recreo a quienes a él llegan, pero supondrá también, en muchas ocasiones, una transición hacia otros ámbitos, a menudo cercanos al impulso renovador que produce atravesar un bosque o floresta.

El primer vergel que encontramos en *La toledana discreta* sirve de escenario para la toma de decisión del rey Antero ante el problema de no tener decidido el matrimonio de su hija Rosania. El jardín, con la paz y tranquilidad de sus avenidas, el colorido de sus flores y el silencio matizado por los suaves cantos de los pájaros, ayuda a la reflexión, contribuye a la resolución de tan grave problema, pues permite al rey y a su hija el sosiego necesario. El contraste entre el “corazón ansioso” de Antero y el “vergel deleytoso” predispone ya el ánimo positivamente, y si a esto se añade la discreción y la belleza de Rosania, estaremos a medio camino de resolver el conflicto que embarga el pecho del rey. Sin duda hay también una transición tras esta conversación en el vergel, un cambio en los planteamientos básicos de la acción y de la vida de los protagonistas, pues la corte se prepara para acoger a los más grandes guerreros y para celebrar las justas en las que se darán cita los principales actores del relato. Las tribulaciones de los personajes se han filtrado tras la vegetación y han dado paso a un nuevo orden.

Muchas veces, el *locus amoenus* (muy abundante a lo largo del poema) se encuentra oculto tras otro paisaje más tenebroso, por lo general un bosque, y da paso al Castillo Encantado, con lo que podemos subrayar ese carácter iniciático que hemos conferido a estos elementos, pues el vergel supone la luminosidad de la naturaleza (que se refleja en el alma) y el bosque anterior simboliza las tinieblas de la duda, de la desolación o de la falta de ilusión. Desde aquí, el acceso al Castillo Encantado se hace más fácil, porque el caballero llega preparado para esa suerte de tránsito que constituye el tiempo impreciso que ha de pasar en el interior de la fortaleza. Ya vimos antes cómo Corimbato accede al castillo por estos lugares, del mismo modo que lo hará más tarde Sarpe, quien en su errar se adentra sin sentirlo casi “en una espesa selva” (VII, v. 49), tras la cual termina hallándose ante un “soto deleytoso” (VII, v. 77). De nuevo se ha superado la prueba de la oscuridad y se ha llegado a las puertas de un nuevo paraíso que, en este caso, se caracteriza porque “jamás faltava primavera” (VII, v. 123). Acabamos de escribir la palabra paraíso y no lo hemos hecho sin meditar, ya que este vergel siempre florido se acerca a las visiones que del Paraíso terrenal han ido aportando muchos autores desde la más remota antigüedad. Algunas de ellas las recoge Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* y, de todas las que aporta, hemos entresacado la que los personajes del diálogo atribuyen a Lactancio Firmiano:

“Allí hay un bosque entretejido de muchos árboles, los cuales perpetuamente están verdes y con sus hojas; y cuando por el mal gobierno de los caballos del sol que traía Faetón se abrasó el mundo, aquel lugar quedó inviolado de la llama, y cuando el diluvio somorgujó el mundo, sobrepujó también a todas las aguas de Deucalión que no llegaron a él.”<sup>19</sup>

Más adelante se nos ofrece otra opinión que engloba la hipótesis de su ubicación y que, además, redundante en la idea de la vegetación permanente:

“El Paraíso está en oriente más alto que toda la otra tierra, cuyo sitio es muy templado y claro, con un aire sutilísimo y puro, cuyos árboles están siempre verdes, y con flores y fruta; lugar lleno de suavidad y claridad, y que fácilmente sobrepuya el pensamiento de toda hermosura y elegancia.”<sup>20</sup>

Sin duda, el vergel al que llega Sarpe (como el de Corimbato o el del Caballero del Fénix

---

<sup>19</sup> Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, edición, introducción y notas de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, p. 212.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 216-217.



y en general el de todos los que arriban al Castillo Encantado) nos ofrece una visión del Paraíso desde la perspectiva más humana y sin perder de vista que los personajes son paganos. Es un paraíso artificial, hecho por la magia de Flavisa, pero que recoge las características del Edén bíblico y supone la puerta de acceso a un nuevo mundo para los que se adentran en él. Es fácil caer en la tentación de asociar estos parajes con las visiones del más allá, con lugares deleitosos que vienen a reflejar el estado de beatitud que se asocia con el otro mundo desde un punto de vista cristiano y, aunque nos hallamos ante un poema en el que el cristianismo está ausente, no es descabellado pensar que Martínez está preparando a los protagonistas para el encuentro definitivo con la divinidad. Sin embargo, descendiendo de nuevo a ras de suelo, lo más probable es que en nuestro texto la profusión de parajes deleitosos obedezca, sobre todo, a los imperativos de la *imitatio* y que los vergeles sirvan más bien para la preparación de los héroes de cara a nuevas y más importantes gestas, tal y como venimos comentando. Lo que se nos hace indiscutible es el carácter simbólico del *locus amoemus*, su razón de ser como necesidad anímica de los caballeros que los transitan, su valor como remansos de paz que contribuyen al sosiego del guerrero que acaba de sufrir un desengaño o una derrota y que tiene que recobrarse y prepararse para enfrentarse después a más altas empresas.

En otro orden de cosas, estos espacios naturales se configuran como los más propicios para el encuentro amoroso, para recibir las agudas flechas de Cupido. Y tampoco en este sentido se encuentra solo nuestro poema en la tradición caballeresca: sabemos que Amadís y Oriana saborean las mieles del amor en un *locus amoemus* y hemos asistido a decenas de encuentros entre caballeros y doncellas en la literatura artúrica que tienen el mismo escenario, de los que nos puede servir de ejemplo el bosque de Morois en la historia de los amores de Tristán e Iseo. Martínez se vale de estos antepasados ilustres para establecer una conexión entre lo apacible del lugar y el deseo amoroso, colocando a sus atribulados personajes en medio de vergeles que incitan al amor y al placer. Nos vamos a detener tan sólo en dos casos que nos parecen los más destacables: uno de ellos será el intento de Carbopía de gozar de Claveliana y el otro el descubrimiento del amor por parte de Draconcio, ambos en los cantos finales del poema.

Carbopía, como es sabido, estaba destinado a ser el padre de un gran guerrero que había de nacer de Claveliana, pero Flavisa (madre de la doncella) dispuso que no podían los jóvenes tener trato carnal hasta la llegada siempre postergada a Tolietro. Así las cosas, y a pesar de la prohibición, los amantes se encuentran un buen día en un lugar florido y de abundante verdor:

“sitio que para solos amadores  
parece estar dispuesto y ordenado,  
aparejo que da ocasión y aliento  
para qualquier sabroso atrevimiento”

(Canto XXXIV, vv. 53-56)

El propio narrador deja claro que el lugar se presta a todo tipo de juegos amorosos, con lo que el desarrollo posterior de los acontecimientos parece estar disculpado por el mero hecho de que no puede evitarse la pasión en un lugar tan apartado y tan apetecible, principal causante del encendido de los enamorados, que tal vez en otro lugar no se hubieran visto impelidos al placer. Así lo confirman los versos siguientes, en los que el autor vuelve a insistir en lo adecuado del sitio:

“Llegando pues aquí, como os decía,  
los dos enamorados venturosos,  
la ocasión poderosa les movía  
a confirmar sus tratos amorosos...”

(Canto XXXIV, vv. 57-60)

En este caso, el paisaje acoge a dos personas que ya están enamoradas, por lo que lo único que le queda por hacer es acrecentar en ellos el deseo mutuo a partir de lo deleitable del lugar, frente a lo que sucede con Draconcio, que se encontraba libre de los rigores del amor, según él mismo confiesa:

“...como aún la sazón no era llegada  
en que sentir pudiesse esta dolencia,  
parecíame baxeza no pensada  
dar al ciego tyrano la obediencia.”

(Canto XXXII, vv. 609-612)

El descuido posterior de este noble caballero le traerá serias consecuencias y le empujará irremisiblemente a los brazos del amor: su error fue ir a parar, en una jornada de caza a “la ribera fresca y deleytosa / de Partenio” (XXXII, vv. 650-651). Después, los elementos de atracción se van encadenando: una música suave, unas voces melodiosas y concertadas y, por último, el *locus amoenus*:

“En la mitad del caudaloso río

una isleta mediana estava hecha,  
deleytoso lugar fresco y sombrío  
que de estancia a las ninfas aprovecha.  
El más ardiente sol pierde su brío  
y, por más que porfia, no aprovecha  
ni puede penetrar el fértil suelo,  
que florido parece un bello cielo.”

(Canto XXXIII, vv. 57-64)

Tras una descripción minuciosa, cuya sola lectura invita a solazarse en un lugar tan agradable, Draconcio centra su atención, culminando un ritmo casi cinematográfico, en el sujeto principal de aquel paraje:

“una dama sin par que en la isla estava,  
a quien la dulce música se dava.”

(Canto XXXIII, vv. 111-112)

El entorno se ha completado con la figura de Olibria, la bella dama cuya sola vista servirá para que Draconcio pierda su libertad y se incluya en el número impreciso de los prisioneros del amor. Pero, como ha quedado claro, nada de esto hubiera sucedido si no estuviera presente el paisaje, con toda su fuerza, con todo su magnetismo y con la dulce melodía de las voces de las ninfas. Sólo queda la contemplación de la belleza de la doncella y la consiguiente enajenación del incauto caballero:

“...quando ya sus rayos encendidos  
se bolvieron a mí de lleno en lleno,  
todas mis tres potencias y sentidos  
fueron enhechizados del veneno.”

(Canto XXXIII, vv. 137-140)

Se consuma con ello la pasión de Draconcio, pero aún le queda al paisaje, alcahuete improvisado, un último guiño para terminar su obra, y lo llevará a cabo con la ayuda del suave viento, elemento imprescindible del *locus amoenus*, que en este caso se compenetra con los árboles para poner punto final a la acción del vergel sobre el caballero:

“Un fresco ventezillo y aura blanda  
bullendo entre los árboles venía,

la qual, sin yo quererlo, dio a una vanda  
con la verde y hojosa zelosia,  
y de tal suerte entre los ramos anda,  
y entre las otras yervas que allí avia,  
que, aunque lo procuré, no fue possible  
hazirme entre sus hojas invisibile.”

(Canto XXXIII, vv. 145-152)

No hay duda de que en los amores de Draconcio y Olibria es el espacio físico, el lugar concreto del encuentro lo que sirve de incentivo para el amor. De nuevo el paisaje se consolida como elemento fundamental de las relaciones entre los personajes y confirma con su rotundidad la esencia del vergel placentero en los libros de caballeros.

En otra ocasión nos hemos referido a los lagos y las lagunas, sobre todo atendiendo a los encantamientos que hacen de estos parajes lugares mágicos y, del mismo modo, hemos comentado en este capítulo cómo determinadas realidades geográficas dotadas de extrañas características se desvanecen cuando se consuma la superación de la aventura que en ellas se encierra. Un caso paradigmático de esto último lo tenemos en el canto XV, tras la victoria de Carbopía sobre el monstruo Buraco que habitaba en el Lago Encantado. El lugar era tenebroso y estaba lleno de misterio, pero cuando se consuma la aventura, el espantoso lago se transforma en un valle, “el más ameno / que jamás poseyó lugar terreno” (XV, vv. 295-296). El simbolismo es evidente, ya que se produce un tránsito de la oscuridad a la luz, de lo artificioso compuesto por medio de la magia, a la naturaleza más pura y agradable. De nuevo se impone el *locus amoenus* como representación de la claridad, del bien y de lo positivo. Carbopía, al poner fin al encantamiento, restablece la normalidad y hace que las cosas vuelvan a ser como eran, transformando el paisaje con la fuerza de su brazo, como es común en la gran mayoría de las novelas caballerescas de todos los tiempos<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Por citar tan sólo unos ejemplos entresacados de la selva de encantamientos que se construye en la literatura caballeresca, nos podemos referir a dos que aparecen correlativamente en el *Lanzarote en prosa*. El primero es el de Escalón el Tenebroso, lugar en el que la claridad había sido desterrada a raíz de la violación de una doncella por parte de un caballero que fue señor del castillo. Los cuerpos de ambos aparecieron muertos y las tinieblas se apoderaron del castillo y de un monasterio anejo, hasta que Lanzarote termina con el encantamiento. El segundo caso es el del Valle sin Retorno, en el que el hada Morgana encerraba a todos los caballeros que no eran fieles a sus amadas. A este lugar se podía pasar con gran facilidad, pero era imposible salir, no sólo por el muro mágico de aire que lo rodeaba, sino también por los dragones y encantamientos que lo convertían en un lugar terrible. De nuevo Lanzarote, tras vencer a los dragones consigue eliminar el encantamiento y devolver al valle su aspecto antiguo. Si bien no se trata de un reflejo fiel, el tono de estas aventuras es similar al del Lago Encantado del monstruo Buraco. Para las dos escenas que

Para terminar con el análisis de la geografía propia del poema, nos centraremos en el río, otro elemento imprescindible en las novelas del género que, como cualquier componente del paisaje que permite pasar de un lado a otro, encierra en sí un componente iniciático de primer orden. Pasar un río es llegar a un nuevo mundo, y por eso siempre resulta dificultosa la travesía, que se puede hacer en una barca, a través de un puente o vadeando la corriente por alguna parte poco caudalosa. En cualquier caso, el río es un obstáculo en mitad del caminar errante de los caballeros, que considerarán un reto su superación y que, muchas veces, encontrarán en sus riberas otros peligros añadidos, desde animales feroces a caballeros terribles, desde defensores de un paso de armas hasta puentes de difícil acceso. Siempre problemas que se interponen entre el aventurero y la otra orilla, con toda la carga simbólica que ésta encierra en su sola mención. *La toledana discreta* encierra un número considerable de ríos, de entre los que cabe destacar el que discurre bajo el puente donde Barsimeo defiende un paso de armas, en el que el reto es doble, pues el caballero que quiere acceder al otro lado y descubrir lo que allí existe no sólo ha de superar el obstáculo del río en sí, sino que deberá mostrar el valor de su brazo derrotando al caballero que defiende la entrada del puente. Sin embargo, en una naturaleza virgen y totalmente idealizada como la que se describe en el poema, lo más importante se descubre cuando un caballero consigue vadear muchos ríos, como Clarimante que, acompañado de un enano, superará múltiples obstáculos naturales, “vadeando mil ríos caudalosos / que jamás de otros fueron vadeados; / mas, con versos y encantos poderosos, / los vieron en sus fuentes reposados...” (XXII, vv. 43-46). La exclusividad de estos hechos confiere a Clarimante una categoría superior, ya que sus hazañas le llevarán a conocer lugares que nadie antes ha conocido, mundos diversos, extraños parajes, terribles animales quizá. Le permitirán explorar espacios únicos en una consolidación de la existencia como aventura, tan esencial para la vida de los errantes caballeros literarios. Poco importa que, en este caso, la travesía se haga por medio de encantamientos, pues el acceso al otro mundo está igualmente garantizado y la conquista de ese lugar inexplorado recaerá beneficiosamente sobre el guerrero audaz que ha conseguido atravesar los ríos caudalosos que se ha encontrado en su camino.

Un paisaje, el que hemos desglosado en estas páginas, poblado de símbolos, pero siempre igual, consolidado como factor imprescindible de las aventuras de los caballeros andantes. Cuando éstos abandonan la corte saben que se adentrarán en un universo sin fronteras, infinito como la

---

resumimos. *vid. Historia de Lanzarote del Lago, op. cit., vol. 3, El Valle sin Retorno*, pp. 833 y sigtes.

imaginación, que les llevará de un peligro a otro y que, poco a poco, hará de ellos grandes héroes; que la fama de sus andanzas será llevada, por los mismos caminos laberínticos que ellos han transitado, hasta la misma corte, donde el rey y su mesnada se asombrarán de tan importantes hechos de armas. Y después, con el dolor de cien heridas que apenas si tienen tiempo de cicatrizar, los caballeros aventureros seguirán su errante caminar por otros paisajes igualmente imprecisos, dispuestos por el destino para que les sirvan de engrandecimiento y contribuyan, con sus características mágicas y simbólicas, al encumbramiento de sus altas caballerías.

### 9.1.3. Palabras finales acerca del espacio

La geografía múltiple de *La toledana discreta* se inscribe, como hemos intentado demostrar en las páginas precedentes, en la tradición propia de todo el género caballeresco, y el lector puede constatar que esto es así con una simple mirada a los escenarios de cualquiera de los textos que sirven de base a nuestro poema. Eugenio Martínez ha empleado en todo momento los elementos imprescindibles para acercar su libro a los esquemas de las obras que él había leído. Por todo ello, cabe afirmar que nos encontramos con una pieza literaria que afronta coherentemente la mezcla de lo real y lo ficticio, sin separarse un ápice de sus predecesores, y que sabe conjugar los lugares repetidos y encorsetados que acabamos de analizar, con una geografía verosímil (aunque tampoco muy dinámica en lo que se refiere a la descripción de sus caracteres), que podemos localizar fácilmente en los mapas. Sin duda, Martínez quiere cargar de veracidad su poema insertando los hechos que en él relata dentro de regiones y países reales, aunque luego su imaginación y las leyes inapelables del género que imita le lleven a adentrarse por los vericuetos de lo intangible, de lo irreal y de lo fabuloso.

El lector debe conformarse con saber que las aventuras que lee se sitúan en Bretaña, en el Peloponeso o en Toledo, y luego, con la mayor amplitud de miras posible, entender que los contornos de esos lugares reales se han transformado en paisajes prototípicos cargados de símbolos y en espacios que no parecen tener límites. Este es el juego, y el lector avezado sabe que todos los libros de caballeros le van a conducir por estos caminos. Luego, Martínez tendrá especial cuidado en sazonar y salpicar todo el texto con decenas de referencias a lugares claramente reconocibles, cercanos o lejanos, cuya mención nos asegurará de que estamos en nuestro mundo, aunque el espacio concreto en el que se encuentre el caballero en ese momento no parezca real. Esta función tienen las citas de Arabia, el Ganges, el Atlántico, Samos, Troya,

Mauritania y otros muchos topónimos que se han ido desparramando por todo el poema y que nos permiten, en todo momento, saber dónde nos movemos. Se trata de una capa de verosimilitud geográfica que tiene como finalidad hacer más creíble la retahíla de nombres ficticios y de espacios sin nombre que suponen la esencia misma del relato y que son, en realidad, los lugares en los que transcurre lo más importante de la acción. Al ser inventados e imprecisos le dan al autor una mayor libertad a la hora de hacer la función principal que se ha impuesto: fabular, crear, ejercitar la fantasía como elemento crucial de la literatura caballeresca.

## 9.2. El tiempo en el relato

Uno de los factores que se presenta con los contornos más difuminados es el tiempo, nunca mencionado con precisión y ni siquiera valorado como elemento integrante de la acción del relato. No hay ni una sola advertencia en todo el poema acerca del momento histórico en que suceden los acontecimientos que se narran, y cualquier acercamiento a este concepto habrá de hacerse siempre desde las referencias a personajes y creencias religiosas que nos aportarán, como mucho, una idea aproximada de la secuencia temporal en la que se enmarcan las aventuras contenidas en la obra. Esta imprecisión es en parte característica de los libros de caballerías (e incluso de algún que otro poema épico), y se enmarca en el deseo del autor de contar unos hechos que sucedieron hace muchísimo tiempo, tanto que la memoria del mismo parece perderse y se difumina en medio de la bruma de los siglos más remotos. Si echamos un vistazo a los textos que sirven de base a Martínez, encontraremos que la falta de matices temporales es bastante común, si bien a menudo se nos ofrecen pequeñas referencias cronológicas que nos permiten ubicar los hechos en un momento aproximado del devenir histórico. Así, Ortúñez de Calahorra (cuya novela emparenta también, por la vía de los principales héroes, con los personajes homéricos) comienza su relato aludiendo a un acontecimiento histórico concreto: “después quel grande emperador Constantino pobló la gran ciudad de Constantinopla de los nobles ciudadanos romanos”<sup>22</sup>. De esta forma, podemos ubicar los hechos en un tiempo que, forzosamente, se situaría algún tiempo después del siglo IV. Del mismo modo, en el *Amadis* se nos dice que la historia tiene lugar, “no muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo”<sup>23</sup>. La literatura artúrica, por otro lado, es menos explícita a la hora de establecer el marco cronológico de los

---

<sup>22</sup> Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes...*, ed. cit., vol. I, p. 25.

<sup>23</sup> *Amadis*, ed. cit., p. 227.

relatos que, por lo general, tienen comienzos intemporales: “era el tiempo en que los árboles florecen, la hierba, el bosque y los prados verdean, los pájaros cantan dulcemente en su latín por la mañana y toda criatura se inflama de alegría...”<sup>24</sup>. Otras veces aparece una referencia a festividades cristianas, como Pentecostés (en *El caballero del león*, de Chrétien) o la Ascensión (en *El caballero de la carreta*, también de Chrétien), que permiten, únicamente, situar la acción después de Cristo, pero que nunca dan opción a precisar el momento con mayor concreción. En ocasiones, por último, la marca cronológica es interna y alude a acontecimientos propios del relato, cuya secuencia temporal no puede precisarse porque forma parte de la ficción ideada por el autor, como ocurre, por ejemplo, en el *Lanzarote en prosa*, cuyo inicio nos sitúa, sin más “en las marcas de Gaula y de Bretaña la Menor”, donde “había dos reyes que eran hermanos y que estaban casados con dos hermanas”<sup>25</sup>, sin más alusión temporal que la del pretérito imperfecto del verbo.

Igual que ocurría con el espacio, el tiempo se constituye como una realidad imprecisa, más innecesaria cuanto más fabulosa es la acción que se cuenta. Así como el espacio irreal confiere autenticidad fantástica al relato, el tiempo sin matizar nos permite situar los hechos fuera del tiempo en sí, haciéndolo de este modo más lejano y más difícil de abarcar, con lo que la historia contada se sitúa en un momento tan remoto que bien puede ser real, ya que las crónicas no han sido capaces de recoger los acontecimientos que el autor del poema sí ha podido rescatar de la memoria. No se trata de que haya más verosimilitud, sino de que el lector considere posible lo que se le cuenta por el simple hecho de pertenecer a un pasado inabarcable.

Dicho esto, no obstante, podemos intentar una aproximación temporal que nos llevará a analizar determinadas referencias dispersas por el texto y que podrán ser útiles para buscar una identificación cronológica aproximada, aunque siempre sin contornos claros. El procedimiento nos llevará a distinguir en nuestro análisis entre el tiempo en el que se sitúan los hechos y el tiempo interno del poema, el que nos relata el día a día de los sucesos que componen las vidas de los protagonistas.

#### 9.2.1. El tiempo de la acción

El elemento más importante a la hora de buscar una ubicación temporal del relato nos lo

---

<sup>24</sup> *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, ed. cit., p. 5.

<sup>25</sup> *Historia de Lanzarote del Lago*, ed. cit., p. 13.



facilita el paganismo en el que se enmarca, que nos lleva a afirmar, sin ningún lugar a dudas, que los hechos suceden en tiempos precristianos, pues no hay ni una sola mención al cristianismo y los personajes parecen ser, religiosamente, fieles a los dioses olímpicos, pasados por el filtro de la cultura romana. Esta ausencia de alusiones a la religión cristiana diferencia *La toledana discreta* de su base fundamental, el *Espejo de príncipes y cavalleros*, donde los personajes paganos conviven con los cristianos y constituyen una oposición básica que, a veces, promueve disputas entre unos y otros (si bien a menudo reina una cierta concordia entre los partidarios de tan diferentes credos). Así pues, la acción la situamos, de entrada, antes de Cristo, lo cual no significa que exista una concreción cronológica, dada la extensión inmensa de este periodo histórico.

Hay un aspecto que nos puede permitir aventurar con algo más de exactitud el tiempo de la narración, si bien dentro de los límites de la mitología y la literatura griegas: nos referimos al hecho de que, según se nos informa en el canto VI, desde Aquiles a Clarimante se suceden diez generaciones, a juzgar por la descendencia del gran héroe de la *Iliada*, padre de Pirro, cuyos sucesores se detallan en el poema:

“Agapenor, de Pirro descendiente,  
tuvo por hijo al celebrado Atlante,  
y Atlante tuvo al valeroso Ufente,  
Ufente a Procas, Procas a Servante,  
y Servante a Menalio el excelente,  
y Menalio a Martelio, padre tuyo...”

(Canto VI, vv. 410-415)

De estos datos que Clarimante recibe de su abuela en la Selva Encantada, podemos deducir que desde Aquiles a él debieron de pasar en torno a unos ciento cincuenta años (si consideramos una media de quince años por generación). Así, aun partiendo del hecho de que los relatos de Homero son mitológicos y, por tanto, se hallan fuera de la realidad histórica que nosotros precisamos, podríamos aventurar una fecha posterior a la imprecisa guerra de Troya, tal vez propiciada por los movimientos bélicos de los llamados “pueblos del mar”, que tuvieron lugar en el siglo XIII a. C.:

“Otras tribus: Ilirios y Dacios, penetraron en los Balcanes. Fueron ellos posiblemente quienes empujaron a los Traco-Frigios hacia las llanuras de Anatolia y lanzaron a los futuros griegos: Dorios, Eolios y Jonios, al asalto de la península

helénica y a las orillas asiáticas del mar Egeo, donde pusieron fin a la dominación micénica. La célebre guerra de Troya, cantada por Homero, pudo muy bien estar relacionada con estos acontecimientos.”<sup>26</sup>

Si nos atenemos a esta información y a la fecha arriba indicada, llegaremos a la conclusión de que Clarimante (y por extensión todos sus contemporáneos), debieron de vivir, en la ficción del poema, en torno a los finales del siglo XII y los comienzos del XI a. C., absolutamente alejados por tanto de la realidad cristiana y más aún de la civilización medieval que parecen reflejar los aconteceres y paisajes que se cuentan y describen en el poema.

Llegamos aquí a uno de los factores básicos del tiempo del relato: el anacronismo, que se manifiesta en muchos detalles, empezando por el hecho de que los dioses que adoran los protagonistas no son los griegos, sino los romanos, y que éstos comienzan su historia tras la fundación de Roma, hacia la mitad del siglo VIII a. C. En cuanto a la adopción de los dioses, no será hasta finales del siglo VI a. C. cuando Júpiter, Juno y Minerva pasen a formar la trinidad, por influencia etrusca<sup>27</sup>. Varios siglos separan la fecha posible de los hechos, de la puesta en circulación de la mitología latina, y hacen que sea más difusa la presencia de referencias temporales, aunque en la maraña de tan lejanos tiempos, parece ser indiferente el detalle que analizamos, sobre todo si tenemos en cuenta que Martínez escribe hace cuatro siglos y, sin duda, su perspectiva histórica con respecto al pasado no admite la precisión que nosotros intentamos marcar con un conocimiento más exacto de la historia. Más significativo nos parece el hecho de que en el poema se haga alusión a ciudades y regiones concretas cuyo conocimiento en siglos tan remotos muy probablemente fuera difícil o, simplemente, imposible. Es el caso de Bretaña, cuyas referencias en el mundo antiguo hemos de situarlas en el entorno de la expansión de Roma, o la misma península ibérica, colonizada a partir del siglo XII a. C. por los fenicios, en este caso más cercanos a la realidad del poema que en el de Inglaterra, cuya historia se halla más ligada a los pueblos del norte de Europa que a las civilizaciones mediterráneas de la antigüedad. Hay, pues, una marcada tendencia al anacronismo, que equipara en el tiempo lugares y culturas tan distantes y tan dispersas, si nos atenemos a las fechas (siempre tomadas como meras referencias) que venimos manejando.

---

<sup>26</sup> Ana María Vázquez Hoys y Pilar Fernández Uriel, *Introducción a la historia antigua I: Próximo Oriente y Egipto*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, p. 302.

<sup>27</sup> Vid. Hermann Kinder y Werner Hilgemann, *Atlas histórico mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*, Madrid, Istmo, 1986<sup>13</sup>, p. 88.

En este mismo orden de cosas, las descripciones lacónicas que Martínez hace de algunas ciudades concretas parecen no corresponderse con la realidad del siglo XI a. de C. en el que, posiblemente, vivirían nuestros héroes. Es el caso de Toledo, descrita como ciudad muy “populosa” en el canto III y como “población fortificada” en el XXII. Los más recientes hallazgos arqueológicos hablan de los siglos XIV y XIII a. C. como los de los primeros asentamientos humanos en el peñón que sustenta hoy en día la ciudad, asentamientos que, a pesar de ser en apariencia importantes, no es posible que fueran suficientes como para hablar de un lugar muy poblado y mucho menos amurallado. No olvidemos que estamos hablando del final de la Edad del Bronce y de culturas todavía bastante primitivas. Aun así, “este proceso de afirmación y organización del territorio, basado en la posición estratégica del peñón toledano con dominio sobre el principal vado del Tajo en la zona, está dentro de las causas del origen de nuestra actual ciudad ya a finales del II milenio a. C.”, a pesar de que “estos grandes asentamientos del Bronce final no constituyen en ningún momento lo que podemos definir como una ciudad”<sup>28</sup>. En definitiva, la imagen que Martínez ofrece de Toledo (y que ya hemos comentado en otras ocasiones) parece ser más cercana a la de la ciudad renacentista que él conoció que a la de los pequeños poblados primitivos que ocuparon el monte que abraza el Tajo, con lo que la visión anacrónica se acrecienta en lo referente a este lugar concreto.

De manera similar ocurre con Lisboa, cuyo castillo de San Jorge parece intuirse en las siguientes palabras:

“Con Ulisoa allí empareja,  
descubriendo de lexos la redonda  
montañeta en que un gran castillo estava,  
que la hermosa ciudad assegurava.”

(Canto XXI, vv. 525-528)

Si nos atenemos al hecho de que las más remotas fortificaciones llevadas a cabo donde hoy está el castillo son romanas, del siglo II a. C., nos situaremos una vez más ante la imagen que el autor tiene de su experiencia personal, adquirida muchos siglos después de la posible cronología del poema.

Nada hay que censurar a Eugenio Martínez por este anacronismo que hallamos presente

---

<sup>28</sup> Jesús Carroble Santos, “La prehistoria. Historia antigua. Los orígenes de la ciudad”, en VV.AA., *Historia de Toledo, op. cit.*, p. 39. La misma fuente nos ha servido para toda la información que aportamos en estas líneas.

en su obra, pues no podemos olvidar que está escribiendo un poema caballeresco y que sigue las directrices de un género que, en su tiempo, estaba ya en absoluta decadencia, pero que se alimentaba de todas las leyendas antiguas y medievales que lo habían forjado, con lo que la amalgama de materiales de diversa procedencia trae consigo la dislocación de la secuencia temporal. Prácticamente todos los libros del género encierran en sí una tendencia más o menos marcada al anacronismo, que casi siempre se observa en el hecho de que los acontecimientos son muy remotos y las costumbres y formas de vida son, por lo general, características de la Edad Media. No nos dejará mentir el *Amadis* que, unos pocos años después de la pasión de Cristo, nos presenta a unos caballeros prototípicos del medievo europeo, con sus relaciones feudales y sus códigos de honor característicos. Esto mismo nos ocurre en *La toledana discreta*, donde los paisajes, los castillos, las ciudades y las relaciones humanas están mucho más cerca de los siglos altomedievales que de los albores del primer milenio antes de Cristo.

#### 9.2.2. El tiempo interno del relato

La información cronológica interna que nos ofrece Martínez no es mucho más precisa que la que acabamos de analizar en las páginas precedentes, pues rara vez se alude en el poema al transcurso del tiempo de manera que se puedan ir enlazando los días que han pasado. Hay, eso sí, numerosas referencias al anochecer y al amanecer (generalmente a través de complicadas perífrasis de contenido mitológico), pero se hace imposible saber cómo pasan los días, desde el momento en que la acción oscila, como es sabido, de un lugar a otro y de unos personajes a otros, con una facilidad inversamente proporcional a la dificultad que genera para una lectura sosegada y lineal. No faltan, tampoco, pequeñas citas temporales que nos hablan de que unos personajes determinados llevan catorce días errantes o han estado buscando aventuras infructuosamente durante tres días y otras tantas noches, con lo que nos podemos hacer una idea aproximada de los movimientos de estos caballeros y de la dinámica interna que genera el paso del tiempo lógico, pero no logramos establecer una cronología exacta de los hechos.

Esta falta de precisión en el cómputo temporal interno también es común a toda la literatura caballeresca, y produce una sensación de lentitud y morosidad que hace pensar en una vida que discurre parsimoniosamente, reposada y monótona, frente al concepto de la fugacidad del tiempo que, por otro lado, imperará en los años posteriores a la publicación del poema y que, en cierto modo, era común a los pobladores de la Europa medieval. Martínez, una vez más, sigue

las pautas del género y contribuye, con la falta de matices, a recrear unos tiempos en los que el fluir de la vida parece remansarse y recrearse en medio de una secuencia temporal que muchas veces se nos antoja infinita<sup>29</sup>.

Sin embargo, al comienzo del relato se habla del plazo de un año que se ha de imponer para la duración de las justas, plazo que parece llegar a su fin en los últimos cantos, cuando Aridano y sus seguidores recuerdan al rey Antero la necesidad de que cumpla lo prometido y otorgue los premios a Clarimante, por entonces ausente de la corte:

“Juntamente con esto les movía  
ver que el año del plazo era pasado  
y que nadie la dama pretendía  
luego que Clarimante era nombrado”

(Canto XXXII, vv. 113-1116)

En cierto modo, parece que Martínez tiene la sensación de que debe ir cerrando episodios abiertos y por ello busca una solución al conflicto de la sucesión del reino, aunque la respuesta del rey Antero sólo sirve para prolongar más aún el desarrollo de las justas y la defensa de la supremacía por parte de Clarimante. En lo que a nosotros nos interesa, la finalización del plazo justo cuando el poema toca a su fin, nos sirve para encerrar todos los acontecimientos dispersos a lo largo de sus treinta y cuatro cantos en los límites estrictos de un año, con lo que la acción narrativa tiene unos contornos temporales concretos, aunque no exista una correlación temporal determinada en el devenir de los hechos y de las aventuras que se van encadenando en las páginas del libro. Si no ha habido una posibilidad clara de establecer un cómputo temporal durante el desarrollo narrativo, los últimos compases de la acción nos llevan a sacar estas conclusiones cronológicas que, en cierto modo, contrastan con la realidad global del poema y con la tendencia marcada por el autor de no concretar nunca nada de lo que escribe. El año del plazo es la única referencia válida para saber que el tiempo, aunque lento, ha ido transcurriendo en medio de las aventuras que parecen no tener límites, que se proyectan unas sobre otras en un continuo juego de acciones concatenadas.

Poco más nos queda por añadir en estos momentos sobre el tiempo narrativo; tan sólo

---

<sup>29</sup> Un ejemplo interesante de esta dilatación eterna del tiempo se puede encontrar en el *Lanzarote en prosa*, cuya enorme extensión se compenetra, a su vez, con los largos años que dura la vida activa de los caballeros, sin límites a los ojos del lector, que ve nacer a los hijos de los héroes sin que éstos dejen su actividad guerrera y que acompaña sus andanzas hasta la misma tumba, enigmática en el caso del rey Arturo e intuita en el del anciano ermitaño Lanzarote, retirado del mundo tras un recorrido fructífero y casi interminable.

sacar un par de conclusiones: que la historia que se nos cuenta se sitúa en un tiempo remoto, tan lejano de la época contemporánea de Eugenio Martínez, que provoca el surgimiento de contundentes anacronismos, y, por otro lado, que el contenido del poema relata los acontecimientos que suceden durante poco más de un año y queda interrumpido allí donde debería comenzar la auténtica acción, la que llevaría a los protagonistas a encontrarse con sus respectivos destinos y al lector a hallar la tranquilidad que siempre trae consigo el dejar terminada la historia que se lee.



## 10. LENGUA Y ESTILO DEL POEMA. EL RECURSO DE LA RETÓRICA

### 10.1. Características generales de la lengua de *La toledana discreta*

Lo primero que tenemos que decir respecto a la lengua es que no se observan en el poema características exclusivas o individualizadoras que nos lleven a trabajar intensamente sobre este aspecto. Los rasgos específicos de lengua que vamos a analizar en las páginas siguientes son, en su casi totalidad, los que caracterizan el periodo de finales del siglo XVI y principios del XVII en el que se escribió y se imprimió *La toledana discreta*, por lo tanto, nuestro esfuerzo se encaminará, sustancialmente, a justificar la ubicación cronológica del texto en función del estado de la lengua castellana en la transición de las dos centurias que conocemos como Siglos de Oro.

En este sentido que venimos expresando, cabe afirmar que nos encontramos con una lengua bastante consolidada y casi totalmente formada, con un estado de evolución que, si bien no es completo, sí podríamos admitir que se encuentra suficientemente avanzado con respecto a la fijación casi definitiva del idioma que se produce posteriormente: no cabe duda de que a partir del XVIII el castellano experimentará transformaciones (como cualquier otra lengua), pero no se puede decir que continúe evolucionando del mismo modo en que lo hacía palpablemente en la Edad Media o en el siglo XVI<sup>1</sup>. Así pues, la lengua que emplea Martínez, todavía vacilante en algunos aspectos, se encamina ya hacia la lengua clásica que se impondrá en la literatura culta del siglo XVII y que servirá de vehículo a Cervantes, a Quevedo o a Lope de Vega.

En las páginas que siguen intentaremos establecer los rasgos peculiares del texto de nuestro poema, insertándolos en el contexto evolutivo que les corresponde, para lo cual seguiremos un orden basado en los diferentes niveles de análisis. No perseguimos un estudio profundo de las cuestiones lingüísticas, pero sí un planteamiento suficientemente clarificador, que recoja los rasgos característicos del español de los Siglos de Oro y su reflejo en la obra de Eugenio Martínez.

---

<sup>1</sup> Rafael Lapesa afirma que “el español áureo, mucho más seguro que el de la Edad Media, era, sin embargo, un idioma en evolución muy activa” (Lapesa, p. 367).



### 10.1.1. Rasgos fonéticos

Algunos de los fenómenos fonéticos que hemos detectado en las páginas de *La toledana discreta* demuestran una situación lingüística que ha eliminado restos arcaicos y que camina hacia una estabilidad en gran parte lejana de las vacilaciones de la Edad Media, pero que, a la vez, conserva rasgos que confirman el hecho evidente de que aún estamos ante una lengua que se está formando y que permite a sus hablantes, en ocasiones, determinadas opciones prácticas, ligadas a veces a áreas lingüísticas concretas.

Tal vez uno de los fenómenos más llamativos sea el de la *h* inicial procedente de la *f* latina, cuya tendencia más marcada en el siglo XVI es la de su desaparición como fonema y su conversión en la *h* muda actual, sobre todo desde que comienza a imponerse la norma norteña con el traslado de la corte de Toledo a Madrid y la llegada a esta villa de gentes procedentes del norte, donde no se aspiraba ya la *h* inicial desde bastante tiempo atrás. De esta forma, la antigua norma toledana va perdiendo vigencia, al tiempo que “en Madrid se generalizó la omisión de la [h] aspirada, y desde allí se fue propagando al resto de Castilla la Nueva, al reino de Jaén, a la parte oriental del de Granada y al de Murcia”<sup>2</sup>. Nos llama la atención este fenómeno porque, contra todo lo que acabamos de exponer, Martínez tiende a considerar la aspiración de la *h* en sus versos, según se deduce del cómputo silábico, lo cual, en un principio, podría hacernos pensar en una tendencia arcaizante si tenemos en cuenta que el poema debió de componerse como muy pronto hacia la década de los ochenta de la decimosexta centuria, cuando ya se ha empezado a consolidar la nueva pronunciación de procedencia septentrional. Sin embargo, según afirma Lapesa, en el viejo reino de Toledo se da una resistencia marcada a abandonar la aspiración de la *h*, que atestigua con las palabras de Covarrubias: “el toledano Sebastián de Covarrubias tacha de ‘pusilánimes, descuydados y de pecho flaco’ a quienes ‘suelen no pronunciar la *h* en las dicciones aspiradas, como *eno* por *heno* y *umo* por *humo*”<sup>3</sup>.

El caso contrario (la no aspiración de la *h*) convive con el que estudiamos, ofreciendo así un testimonio del carácter vacilante de esta pronunciación, si bien no hemos de descartar que el uso indistinto de ambas soluciones obedezca a las necesidades métricas del poema<sup>4</sup>. De ambos

---

<sup>2</sup> Lapesa, pp. 372-373.

<sup>3</sup> Citado por Lapesa, p. 372, nota 11. Ya nos hemos referido a este fenómeno al tratar sobre la métrica en el apartado 5 del presente estudio. Allí remito al lector.

<sup>4</sup> *Vid.* nuevamente el capítulo 5 de este estudio dedicado a la métrica del poema.

fenómenos podríamos multiplicar los ejemplos (mucho más fácilmente de la aspiración, que es dominante en el poema), pero bastará aquí un par de ellos que, casualmente, afectan a la misma palabra. Así, podemos leer: “y, como a Clarimante él no *hería*” (I, 469) y, más adelante, “con lastimosa boz el cielo *hería*” (III, 445). La aspiración necesaria en el primer ejemplo (donde hacemos sinalefa entre “Clarimante” y “él”) se torna en no pronunciación en el segundo, constatando de este modo lo que venimos argumentando.

Otro rasgo fonético destacable afecta a la vacilación del timbre de las vocales átonas que, en Martínez, se ajusta bastante a lo que plantea Lapesa: “el cierre de la vocal en *i*, *u*, no sólo dura todo el siglo XVI (...), sino que algunos casos penetran en el XVII: en *La Gitanilla* Cervantes usa *tiniente* junto a *teniente*...”<sup>5</sup>. Precisamente este caso lo encontramos en nuestro poema, aunque sin la alternancia con la forma actual: “viene por su *tiniente* otra señora” (XXII, 550). La presencia de ejemplos en los que se observa un cambio de timbre es normal, aunque tal vez no se dé con una marcada frecuencia, lo que no obsta para que podamos citar aquí algún que otro caso más. Uno de ellos es el de *invidia* que, sin la alternancia correspondiente, se encuentra, por ejemplo, en los siguientes versos: “...viene una donzella / que tiene la beldad *invidia* de ella” (III, 176). Por otro lado, la convivencia de las dos formas alternantes se observa en el verbo *encender*, según vemos a continuación: “...afable gesto / (aunque el roxo matiz algo *incendido*)” (VI, 210), lo que se opone a: “a do llegava / su cólera *encendida* y furia brava” (XXI, 288). Este tipo de vacilación era censurado ya por Valdés en la primera mitad del siglo XVI: “...os quiero avisar desto, que el castellano casi siempre convierte en *en* el *in* latino, y assí por *invidia* dize *embidia*, por *incendere*, *encender*, por *incurvare*, *encorvar*...”<sup>6</sup>. Un último caso de vacilación lo encontramos en el sustantivo *inconveniente* que convive con *inconviniente* en *La toledana discreta*. Así, al principio del libro se lee “el temido *inconveniente*” (I, 200), y en el último canto encontramos “por los *inconvinientes* y borrones” (XXXIV, 19).

De cualquier forma, el timbre de las vocales se mantiene durante una parte del periodo áureo, por lo que no resultan ajenos a su tiempo los casos que hemos comentado, aún vigentes, como se ve, en los años finales del siglo XVI. El fenómeno, no obstante, está en vías de desaparición, tal y como lo entendemos a partir de las palabras de Lapesa: “en el transcurso del

---

<sup>5</sup> Lapesa, p. 368.

<sup>6</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*, edición, introducción y notas de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1983<sup>2</sup>, p. 116.

siglo XVI van disminuyendo las vacilaciones de timbre en las vocales no acentuadas”<sup>7</sup>. Si a esto se unen las palabras de Valdés arriba transcritas, estaremos en condiciones de afirmar que los casos de vacilación vocálica que se encuentran aquí y allá en nuestro poema no pasan de ser restos fonéticos que, en la evidencia de su alternancia con la forma actual, tienen ya los días contados.

Un fenómeno muy presente en nuestro texto es el de los grupos consonánticos cultos, que se manifiestan con la misma inestabilidad con que lo hacían, por regla general, en la lengua de los siglos áureos, “época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance (...). Ni siquiera a fines del siglo XVII existía criterio fijo; el gusto del hablante y la mayor o menor frecuencia del uso eran los factores decisivos”<sup>8</sup>. De este modo, en *La toledana discreta* encontramos *efeto* y *efecto* o *perfeto* y *perfecto*. Este último caso de cultismo sólo aparece una vez y, curiosamente, lo hace formando rima con *prometo* y *secreto* (XIX, 377-381), lo que demuestra que el autor ha empleado la forma culta pero en su mente está clara la pronunciación vulgar. El resto de grupos cultos suele mantenerse de forma alternante en todo el poema. Así, leemos indistintamente *aceto* o *acectarle* y *aceptad* o *acepte*; *coluna* y *columna*; *solene* y *solemne*. Por otro lado, se mantiene sólo la forma culta en *digno* e *indignado* y en *promptos*, que jamás alternan con la forma simplificada del castellano coloquial.

La confusión de las sibilantes y su evolución diferente en las distintas zonas de dominio lingüístico del castellano se deja sentir también en el poema de Martínez. Aquí, lo más representativo posiblemente sea que se produce la convivencia entre grafías diferentes que, a todas luces, no significan ya distintas pronunciaciones, según se desprende del hecho de que son empleadas para la rima en más de una ocasión. Es el caso de *fiereza* y *cabeça*, que riman en I, 103-104, y de otros grupos de palabras que neutralizan de igual manera la diferencia fonética entre *ç* y *z*. Así en *presteza*, *viveza*, *cabeça* (III, 66, 68, 70), en *cabeça*, *braveza*, *empieça* (V, 225, 227, 229), o en *endereça*, *cabeça*, *pereza* (X, 601, 603, 605). Por otro lado, también podemos encontrar alternancias gráficas en alguno de los vocablos que estamos analizando, como es el caso de *cabeça*, transcrito *cabeza* en VIII, 440: “al cavallo dio el golpe en la *cabeza*”; *endereça*, que aparece como *endereza* en un verso del soneto que el propio Martínez dedica a su libro en los preliminares (“quien mal compuso bien os *endereza*”); *empieça*, que se transcribe

---

<sup>7</sup> Lapesa, p. 368.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 390.

*empieza* en “a levantar la boz, llorosa, *empieza*” (XIX, 414); y los casos contrarios: *presteza* figura como *presteça* en “de sus armas se armó con gran *presteça*” (XX, 199) y *braveza* es *braveça* en “echan de ver su singular *braveça*” (XXIII, 628), donde rima con *cabeça* y *alteza*. Se demuestra en estos ejemplos que no quedaba ningún resto de diferencia fonética entre los fonemas /s/ y /z/ cuando Martínez escribe su poema o en el momento en que se imprime el texto, a pesar de que tuvo un valor distintivo durante un periodo largo del siglo XVI: “al menos en Toledo y otras zonas, el aflojamiento de la /s/ fue posterior al de la /z/, por lo que durante algún tiempo se mantuvo un resto de oposición entre la /s/ africana (escrita *c* o *ç*) y la fricativa, sorda ya también, procedente de /z/ y transcrita con *z*; pero esta diferencia no sobrevivió al primer tercio del siglo XVII, y la igualación en /θ/ fue completa”<sup>9</sup>.

La diferencia gráfica entre -s- y -ss- no obedece a criterios fonéticos, sino más bien a una suerte de conservadurismo ortográfico, similar tal vez al que se produce en los casos arriba estudiados. De este modo, la alternancia de las dos formas es normal a lo largo del poema, donde encontramos rimas con palabras de distinta grafía (*empresa*, *interessa*, *priessa*, IX, 442, 444, 446; *pesa*, *cessa*, *interessa*, VIII, 705, 707, 709), al tiempo que encontramos vacilaciones a la hora de escribir determinadas palabras, como *empresa* y *empressa*, *espesa* y *essessa* o *exceso* y *excesso*. Sin embargo, no hay variaciones en los pretéritos imperfectos de subjuntivo, que mantienen siempre la -ss-, como en *fuesse*, *diesse*, *viniesse* y *estuviesse*, al tiempo que las formas de presente de indicativo pueden sufrir alteraciones, como en *interesa* e *interessa*. El superlativo absoluto (de escaso uso por parte de Martínez) se asocia a la doble ese, como en *fortíssimo*. En definitiva, parece que en lo referente a esta oposición gráfica, nuestro autor se ajusta al estilo elegante valdesiano, según el cual el uso de -s- o -ss- se ajusta a los siguientes criterios:

“La regla más general que para ello tengo es doblarla en todos los nombres superlativos, como son *boníssimo* y *prudentíssimo*, y en todos los nombres que acaban en *essa*, como *huessa*, *condessa*, *abadessa*, y en los que acaban en *esse*, como *interesse*, en la cual terminación acaban muchas personas en los verbos, como *hiziesse*, *truxesse*, *llevasse*, etc., y en los que acaban en *esso*, como *huesso*, *professo*, *traviesso*, y generalmente pongo dos esses quando la pronunciación ha de ser *essessa*, y donde no lo es, pongo una sola.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Lapesa, p. 374.

<sup>10</sup> Juan de Valdés, *op. cit.*, pp. 102-103.

Como hemos señalado, no parece haber un criterio fonético en Martínez (presente en la última afirmación de Valdés), tal y como lo demuestran las coincidencias en la rima, que neutralizan la antigua oposición de sonidos, pero sí hay un deseo de mantener las grafías ajustado en gran parte a los criterios que establece el *Diálogo de la Lengua*.

En general se observa una tendencia a la regularización de los elementos fonéticos que, aunque no se corresponde con la escritura en la mayoría de los casos, sí nos habla ya de una lengua que va encontrando su posición definitiva y que va resolviendo y simplificando su pronunciación. No hay en el poema de Martínez ningún rasgo fonético o fonológico que lo haga peculiar y, como estamos viendo, todo se ajusta a la situación evolutiva del castellano en los Siglos de Oro. No vamos a detenernos pues en analizar más cuestiones fonéticas, ya que las que hemos estudiado son las más significativas: la alternancia entre *b* y *v* o entre *g*, *j* y *x*, por citar dos casos muy extendidos, se produce en circunstancias idénticas a las señaladas para el resto de oposiciones y sólo nos sirve para identificar, una vez más, variaciones que no afectan a la pronunciación. Sirvan de confirmación de esto último las rimas en *-ava* / *-aba* (*nombrava*, *acaba*, *brava*), la alternancia entre *dixo* y *dijo*, fácilmente localizable en los versos del poema o la presencia indistintamente de *sugetar* y *sujetar*.

#### 10.1.2. Rasgos morfológicos

El estudio de la morfología de *La toledana discreta* nos lleva de nuevo a hacer un repaso de la situación lingüística de su época, para detenernos en un puñado de casos concretos que hemos detectado en las páginas del poema y que responden al momento evolutivo del castellano.

Uno de los casos en los que vamos a detenernos es en la presencia de sustantivos que fueron neutros en latín y que mantienen en los siglos XVI y XVII una forma femenina que no se ha perpetuado en nuestros días, donde se han transformado en masculinos (en algún caso se dará el fenómeno contrario). Se observa en alguno de ellos, no obstante, una tendencia al cambio que les hace adoptar la forma actual. Así, mientras que *punte*, *guarda* y *espia* son siempre femeninos, *color* parece haberse asimilado ya al masculino y vacilan en su forma *calor* (femenino en XXIX, 40 y masculino en XXVIII, 698) y *alegría* (femenino en X, 425 y masculino en XII, 485).

La presencia de las formas *porná*, *terná* y *verná*, producidas por una metátesis (y en ocasiones las correspondientes al condicional, *pornia*, *vernía* y *ternía*) se presentan en el poema como testimonio de una situación que, durante el siglo XVI, ha comenzado a cambiar y que

produce una alternancia con *pondrá, tendrá y vendrá*<sup>11</sup>. No obstante, esta alternancia no se manifiesta en todos los casos en *La toledana discreta*, ya que el único verbo que presenta las dos formas es *poner*, y no resulta difícil encontrar *pondré* conviviendo con *porné*, mientras que *tener* y *venir* sólo son usados por Martínez con la forma que ha empezado a caer en desuso en el XVI.

El presente de subjuntivo del verbo *ir* se manifiesta, en la primera y segunda personas del plural, con las formas *vamos* y *vays*, en lugar de las actuales *vayamos* y *vayáis*, como se ve en los siguientes ejemplos: “donde es razón que *vamos*, si os agrada” (XIV, 211) y “y porque *vays* de aquí con mayor queja” (IV, 567). El fenómeno es común en la lengua de los Siglos de Oro y suele alternar con las formas que empleamos actualmente, si bien en nuestro poema no hemos localizado ninguna forma que no se ajuste a las hoy arcaicas<sup>12</sup>.

El imperativo de segunda persona del plural suele manifestarse en el poema con la terminación en *-d* que hoy es la correcta, si bien es posible encontrar algún ejemplo en el que ésta es suprimida y la forma verbal queda a expensas de una tilde que, de no ser colocada, complicaría en parte la lectura. Hemos encontrado algún caso aislado sin *-d*, como en el siguiente verso: “¡*bolvé, bolvé* el rigor de las espadas...!” (XXII, 337), pero lo más normal es que el imperativo se transcriba con la terminación en *-d* que aparece, por ejemplo, en el soneto que Martínez dedica a su propio libro en los preliminares, donde recogemos las formas *andad* y *advertid*. En la primera mitad del XVI, Juan de Valdés razona la colocación de la *-d* en los imperativos por dos motivos: “el uno por henchir más el vocablo, y el otro, porque aya diferencia entre el *toma*, con el acento en la *o*, que es para quando hablo con un muy inferior, a quien digo *tú*, y *tomá[d]*, con el acento en la *a*, que es para quando hablo con un casi igual, a quien digo *vos*”<sup>13</sup>. Por otro lado, Lapesa confirma que las vacilaciones en estos casos cesaron en los primeros años del siglo XVII, cuando se va produciendo la selección de los diferentes vocablos<sup>14</sup>.

Acerca de las asimilaciones de los pronombres enclíticos con el infinitivo, hemos de constatar que Martínez echa mano de ellas en varias ocasiones, generalmente a final de verso y con el fin de facilitar la rima. Entre otras podemos señalar: *acosalla, conocella, vella, hazella* y

---

<sup>11</sup> Vid. Lapesa, p. 392 y la nota al verso 334 del canto I del poema.

<sup>12</sup> Lapesa analiza este rasgo morfológico en la página 395.

<sup>13</sup> Valdés, *op. cit.*, p. 92.

<sup>14</sup> Lapesa, pp. 393-394.

*dezilla*. Si acudimos de nuevo a la autoridad de Rafael Lapesa sabremos que estas asimilaciones “estuvieron de moda en el siglo XVI, principalmente entre andaluces, murcianos, toledanos y gentes de la corte, que en tiempo de Carlos V adoptaban el gusto lingüístico de Toledo; después decayeron, aunque la facilidad con que procuraban rimas a los poetas las sostuviera al final de verso durante todo el siglo XVII”<sup>15</sup>. Los mismos motivos métricos que aportan estas palabras son los que defiende Valdés para justificar el uso de las asimilaciones, si bien él prefiere mantener la *r* del infinitivo<sup>16</sup>. En nuestro poema, por otro lado, no hay más motivo que éste para el mantenimiento de este tipo de construcción.

Dejando de lado las formas verbales (y para terminar con el repaso de los fenómenos morfológicos) será interesante comentar la construcción de las contracciones *al* y *del* de forma analítica, en casos aislados, como en “llevando por caudillo *a el* más potente” (I, 468) o en “puestos con los *de el* sol los escurecen” (XXIV, 103). Para Valdés no hay posibilidad de separar lo que él llama el artículo genitivo masculino *del* al que opone al femenino *de la*, y el artículo ablativo *al* que se construye en lugar de *a el*<sup>17</sup>. No sería descartable que, en el poema, la alternancia de las formas contractas y las analíticas se deba a errores del impresor, sin desechar en ningún momento que haya sido el propio Martínez quien las ha escrito así. En cualquier caso, su valor es irrelevante, pues no afectan al cómputo silábico ni al ritmo ni a ninguna otra necesidad métrica: su presencia atestigua que durante un tiempo se escribieron de ambas formas, pero sin ningún efecto significativo.

### 10.1.3. Rasgos sintácticos

Dentro de la sintaxis hemos seleccionado una serie de fenómenos que tienen una presencia importante en el poema y que, en ocasiones, demuestran la presencia de un estilo seleccionado por el autor, que se completará (en lo que se refiere a los elementos que lo componen) con lo que añadiremos más adelante acerca de las características estilísticas del poema. Por lo demás, los criterios sintácticos de Eugenio Martínez se pueden situar igualmente en las tendencias propias de su tiempo y, como ha sucedido con la fonética y la morfología, nos van a ayudar a ubicar de nuevo el poema, sin ningún tipo de fisura, en esos años de transición del siglo XVI al XVII.

---

<sup>15</sup> Lapesa, p. 391.

<sup>16</sup> Vid. Valdés, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>17</sup> Valdés, *op. cit.*, pp. 64-65.

Comenzaremos nuestro repaso por la construcción del complemento directo de persona que, según Lapesa, comienza a exigir la preposición *a* durante el siglo XVI; aunque “Lope de Vega usa aún ‘no disgustemos mi abuela’, ‘quiere doña Beatriz su primo’, y Quevedo, ‘acusaron los escribas y fariseos la mujer adúltera’”<sup>18</sup>. En esta misma construcción es habitual también el complemento directo en el poema de Martínez, en casos como “consulta un mago de aquella cueva” (XVI, título), “no era justo Gorgonio *tropellasse* / con su injusto tratar *los comarcanos*” (XXIV, 202), “sin provecho llamarás la muerte” (XI, 80) o “llamando va su madre” (XXVII, 294). Casos entresacados de otros muchos que, a veces, alternan con la tendencia citada por Lapesa y deseada por Valdés<sup>19</sup>, como en “abraçando la ninfa *a la princesa*”, donde la preposición salva la evidente ambigüedad que ofrecería la construcción sin ella.

En ocasiones es fácil encontrar casos de complementos del nombre sin la preposición *de*, como en “en medio el cielo estava” (XI, 41), que hemos de explicar por una tendencia coloquial, marcada desde antiguo, a la supresión de esta preposición, sobre todo cuando va entre vocales. Rafael Lapesa aporta un ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz: “En casa una pastelera / voy”, y afirma que el fenómeno es, sobre todo, actual<sup>20</sup>, pues los restos sintácticos del genitivo latino sin preposición se remontan a la época de orígenes del castellano y a lo sumo llegan, muy esporádicamente, hasta finales del siglo XV<sup>21</sup>.

Son muy usuales en el poema las construcciones absolutas procedentes del ablativo latino, que expresan circunstancias cercanas en el tiempo a las que motivan la acción del verbo principal. Sintácticamente, estas construcciones pueden ser de varios tipos, y el efecto expresivo que producen varía según cada caso, pero siempre da sensación de inmediatez, de superposición de acciones, con lo que la narración se hace más ágil. Martínez emplea básicamente un esquema procedente del ablativo absoluto latino, que se ha mantenido “en agrupaciones romances de sustantivo con participio pasivo o adjetivo equivalente, las cuales no expresan circunstancias

---

<sup>18</sup> Lapesa, p. 405. En otro lugar, el propio Lapesa afirma que “en los siglos XVI y XVII es grande el predominio de *a*, pero todavía es frecuente la omisión” (Rafael Lapesa, “Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español”, en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLIV (1964), pp. 67-105, y, en especial, p. 77).

<sup>19</sup> Cfr.: “En este error caen especialmente los que quitan una *a* que se deve poner delante de algunos acusativos, y así, aviendo de dezir *el varón prudente ama a la justicia*, dizen *ama la justicia*, la qual manera de hablar, como veis, puede tener dos entendimientos...” (Valdés, *op. cit.*, p. 156).

<sup>20</sup> Lapesa, p. 469, nota 7.

<sup>21</sup> Lapesa, “Los casos latinos...”, art. cit., pp. 61-62.



concomitantes de la acción principal, sino previas a ella”<sup>22</sup>. Es el caso de construcciones como: “acertó a una ventana (...) / y, *abierta*, halló que el puesto...” (I, 113-114); “el gran banquete espléndido *acabado* / y las sobervias mesas *levantadas* / la dueña...” (V, 821-823); “las fornidas lanças ya *quebradas*...” (VIII, 362); “y las calles y barrios *ocupados*, / con singular valor se defendieron” (XVIII, 381-382) o “la comida *acabada*, no reposa / hasta que...” (XXIV, 533-534), entre otros. En todos ellos se observa que la acción indicada por el participio se produce inmediatamente antes de que comience a desarrollarse la acción del verbo conjugado, produciendo esa sensación de rapidez a la que nos hemos referido.

También encontramos en el poema algún caso (más aislado) de circunstancia concomitante, definida por Lapesa en los siguientes términos:

“...un sustantivo, acompañado por un adjetivo, participio, complemento o adverbio, indica la actitud, ademán, situación, vestido, etc., del sujeto u objeto verbal al efectuarse la acción o disponerse a realizarla. Aunque se empleen con frecuencia las preposiciones *con* o *de* (...), es abundantísimo el uso sin ellas...”<sup>23</sup>

Sin preposición, y al más puro estilo medieval, se expresa nuestro autor al decir: “rebolvieron, / *las espadas en alto*, de tal suerte...” (XIV, 118-119).

Un último tipo de construcción absoluta que hemos rescatado afecta a la voz pasiva, que se construye sin ninguna preposición, a la manera de un ablativo absoluto, en “*visto* los marineros lo que andava, / quisieron...” (XII, 521). La práctica más habitual en el siglo XVI a la hora de construir la pasiva es el uso de la preposición *de* (Lapesa recoge “se vieron maltratar *de* aquellos hombres”, en el *Quijote*), que convive, no obstante, con *por* (la forma que se consolida), según las indagaciones de Keniston, quien encuentra 129 ejemplos con *de*, frente a 60 con *por*<sup>24</sup>. El caso que nos ocupa obedece sin duda al deseo de Martínez de consolidar la práctica de las construcciones absolutas y guarda cierta relación con los restos sintácticos del ablativo latino sin preposición, fundamentalmente presentes en los orígenes de la lengua. En cualquier caso, el efecto expresivo logrado es similar al de las construcciones arriba comentadas y produce claramente una sensación de sucesión inmediata de las acciones.

Si exceptuamos los dos últimos casos comentados (más afines a la lengua clásica),

---

<sup>22</sup> Lapesa, “Los casos latinos...”, art. cit., p. 99.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>24</sup> Citado por Lapesa, ibidem, p. 103.

tendremos que decir que los esquemas sintácticos estudiados se mantienen con cierta frecuencia en la lengua culta actual, como restos fosilizados de construcciones latinas que fueron muy usadas en los siglos XVI y XVII.

De una forma muy marcada, Eugenio Martínez emplea el laísmo antietimológico durante todo el poema, en una sucesión de ejemplos que podría ser exhaustiva y monótona. Es sabido que la confusión de los pronombres personales (ya presente desde las primeras manifestaciones literarias en castellano) se debe a la inadecuación de los casos latinos (dativo-complemento indirecto y acusativo-complemento directo) a los géneros, lo que produce una reacción en determinadas zonas, tendente a utilizar los pronombres con un valor que permita distinguir más los géneros que los casos. De esta práctica proceden los fenómenos conocidos como laísmo, leísmo y loísmo. El laísmo, tan presente en *La toledana discreta*, si bien “está documentado (...) desde la Edad Media (...), los más antiguos fidedignos pertenecen al siglo XIV” y “durante el siglo XVI continúa el moderado progreso de *la* para el dativo en escritores del Norte y Centro (...). En Quevedo el laísmo es casi exclusivo; en Calderón, predominante”<sup>25</sup>. Algunos ejemplos en nuestro poema: “a Labrisa no *la* plaze” (II, 406); “a sólo dar*las* gusto en todo atienden” (II, 573); “*la* suplicó dixesse dónde estava” (IV, 623); “diziéndola que bien passar podría, / supuesto que el que el passo *la* estorvava / mide el elado suelo y tierra fría. / Dixola que mil vezes *la* rogava...” (X, 345-349); “hiziéron*la* amigable acogimiento” (XIV, 417); etc. Sin duda, la presencia de los numerosos laísmos (así como la de algún que otro leísmo esporádico) se debe al hecho de que estos fenómenos se dan prioritariamente en el norte y el centro de España; aún hoy son comunes en Castilla y el País Vasco sobre todo.

Determinadas construcciones con infinitivo parecen dar un cierto tono arcaizante al texto, en casos como “entendió *desmembrar* al buen guerrero” (X, 76), que recuerda el “no creo *ir* conmigo el que contigo queda” de *La Celestina*, citado por Lapesa<sup>26</sup>. En ambos ejemplos el infinitivo introduce una oración sustantiva de complemento directo. Con el mismo valor encontramos varios casos más, del tipo “no ay *imaginarse* coyuntura” (XXII, 5), claramente sustitutos de construcciones que habrían de llevar la conjunción *que*. Sea como fuere, se trata de usos latinizantes del infinitivo, que Lapesa atestigua como más usuales en los años finales de la

---

<sup>25</sup> Rafael Lapesa, “Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo”, *Festschrift Walther von Wartburg zum 80 geburtstag. Herausgegeben von Kurt Baldinger*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1968, pp. 523-551, y, en especial, pp. 544-546.

<sup>26</sup> Lapesa, p. 277.

Edad Media y en la transición del español medieval al clásico. Su presencia en nuestro texto constata una cierta pervivencia posterior, debida muy probablemente al gusto por las construcciones cultas que parece tener Martínez, tal y como ha quedado demostrado con los ablativos absolutos arriba estudiados.

Más significativo del uso contemporáneo de la lengua es el pronombre relativo *quien* con valor tanto singular como plural, que aparece en el poema sin contender con la forma *quienes*, no empleada nunca por el autor. Así, leemos: “de aquéllos por *quien* vivo en esta vida” (V, 119) o “por ser bien empleado en damas tales / con *quien* competen diosas celestiales” (XXIX, 503-504). Había aparecido ya, no obstante, en el siglo XVI, el plural *quienes*, de menor uso y considerado poco elegante aún en 1622 por Ambrosio de Salazar, según Menéndez Pidal<sup>27</sup>.

La concordancia (tanto entre sujeto y verbo, como entre sustantivo y adjetivo) sufre a veces alteraciones que, tal vez, hubiera que haber estudiado mejor en el apartado del estilo, pero que, por afectar a la sintaxis de manera directa, he preferido incluir en éste. En primer lugar, se pueden hallar casos de concordancia *ad sensum*, como en “mas toda la animosa compañía (...) / en sus ilustres ombros le *pusieron*” (XXXIV, 165-167), donde la idea latente de plural que encierra la palabra ‘compañía’ es más poderosa que el singular que la caracteriza aquí. Pero lo más normal es construir una concordancia particular que confirma en Martínez la tendencia expresada por Lapesa:

“Nuestros escritores del Siglo de Oro no sentían por el rigor gramatical una preocupación tan escrupulosa como la que ahora se exige; las incongruencias del habla pasaban con más frecuencia a la lengua escrita. Una palabra referida a varios términos podía concertar sólo con uno de ellos: ‘a todo esto se *opone* mi honestidad y los consejos que mis padres me daban’ (Cervantes)”<sup>28</sup>.

Los ejemplos de este tipo se podrían multiplicar en *La toledana discreta*, por lo que nos limitaremos a citar unos pocos: “porque el peto, el escudo, el yelmo y malla, / mucho, siendo *tan fino, aprovechava*” (V, 259-260); “tu pecho justiciero y sacra fama / me *trae*, dichoso rey, a conocerte” (VII, 467-468); “dexando al rey y pueblo *aficionado*” (XI, 203); “assí, *parece* en vos obra indecente / las lágrimas, suspiros y ternuras” (XVII, 597-598); “y los nervios y fuerça se le *afloxa*” (XXV, 92); etc.

---

<sup>27</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1980<sup>16</sup>, p. 263.

<sup>28</sup> Lapesa, p. 408.

El poco rigor y las incongruencias citadas por Lapesa en la cita que acabamos de transcribir son sin duda la causa de la presencia de un buen número de anacolutos en el poema que, en varias ocasiones, producen una cierta dificultad de comprensión. Con la enumeración de alguna de estas construcciones daremos por concluido nuestro repaso a las cuestiones sintácticas: “los hijos seys que agora os refería, / de Polipeo todos seys nacidos, / parecióles que el reyno...” (VI, 401-403); “digo que fue a una torre, cuya altura / a las nuves tocavan sus extremos” (VI, 693-694); “efeto es del Amor, que con su flecha / los coraçones rinde al dulce fuego, / nunca estando en sus obras satisfecha / ni el arco en el tirar tuvo sossiego” (XVI, 337-340); etc.

#### 10.1.4. Rasgos estilísticos

Como se verá en el siguiente capítulo, Martínez domina con cierta pericia la retórica y la emplea cuando es más adecuado su uso, aunque a menudo se pueda producir una cierta sensación de recargamiento, sobre todo en la utilización (tal vez excesiva) de la tautología y de otras formas de repetición. Sin embargo, aparte de los procedimientos retóricos, cabría señalar que nuestro autor no es muy riguroso en cuanto a algunos aspectos básicos de la composición narrativa, ya que su estilo peca de una cierta rigidez y, a veces, de falta de colorido en las descripciones.

Comenzaremos precisamente por las descripciones nuestro repaso a los aspectos estilísticos del poema. Por regla general, éstas son escuetas y breves cuando se retratan lugares (sobre todo interiores), con la excepción de los paisajes bucólicos y del aspecto externo de los castillos, que son dibujados con más detalle por la pluma del autor, aunque siempre sin despegarse de los tópicos establecidos, que denotan la escasa participación del poeta en la composición del cuadro campestre o selvático y en la pintura de la grandeza de las fortalezas que los caballeros van encontrando en su camino. En estos casos, la fórmula de la *imitatio* ofrece una salida digna a Martínez, que construye sus descripciones con materiales ya empleados y repetidos hasta la saciedad. Bastará echar un vistazo a cualquiera de los cuadros de *locus amoenus* dispersos por doquier en el poema, para constatar lo que venimos diciendo<sup>29</sup>. En cuanto a los castillos, el filón descriptivo lo encuentra el autor en los escritores que le han precedido y, de una manera especial, en Ortúñez de Calahorra, de quien copia, en ocasiones, la forma de describir las fortalezas, tan

---

<sup>29</sup> Hemos desarrollado ampliamente este aspecto en el capítulo 9.1.2., dedicado a los espacios irreal del poema. Allí remitimos al lector para el cotejo de este tipo de descripciones.

necesarias para el desarrollo de la trama narrativa en un texto de aventuras caballerescas<sup>30</sup>.

Las descripciones físicas de los personajes y su atuendo se someten también a los cánones establecidos por los tópicos del género y, en general, de la literatura renacentista. Así, las doncellas se ajustan al ideal femenino de la piel blanca, los cabellos dorados y los labios rojos, cuando se nos hace una descripción más detallada, y se limitan a ser bellas y hermosas en la mayoría de los casos. Los caballeros, fuertes y valerosos, rara vez reciben el privilegio de un retrato más exacto, y, en general, se hace difícil encontrar rasgos definidores del aspecto físico de ningún personaje: todos ellos forman parte de un rígido esquema prosopográfico y sólo se individualizan por sus actos (y no siempre, pues en nuestro poema todos los guerreros son descritos como grandiosos).

En lo referente a la descripción de los combates el planteamiento es similar; tras la larga tradición caballeresca que precede a Martínez no es fácil aportar nada nuevo a este respecto, pues han sido miles los combates singulares que se han librado en las páginas sin número de los libros de caballerías. El esquema es el mismo de siempre y, aunque a veces el autor se recrea en ciertos detalles, éstos no aportan nada nuevo: el material empleado es ya conocido por el lector, y el poeta no puede hacer nada por renovarlo.

En definitiva, el carácter crepuscular de nuestro poema impide que su autor desarrolle ágilmente las descripciones: el peso de más de cien años de libros de caballerías castellanos y de otros tres siglos largos de literatura caballeresca en todo el occidente europeo, encorsetan la libertad creadora del poeta, que se tiene que limitar a repetir tópicos y a copiar esquemas, dotando así de una marcada rigidez a su obra, que adolece de la gracia suficiente para convertirse en un texto destacable, y permanece hundida y perdida en la maraña inmensa que constituyen todas las obras que dan cuerpo al género. El desgaste del esquema empleado durante tanto tiempo se hace claramente visible en *La toledana discreta*.

La narración fluye con cierta gracia en la mayoría de los casos, pero se trunca con los numerosos cambios de perspectiva a los que da entrada Martínez en el poema. En muchos casos, cuando el relato se está haciendo interesante, el autor desvía nuestra atención a otros personajes y nos deja cargados de intriga, a la espera del momento en que se ha de retomar la primera acción. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, la acción no se retoma o tarda en retomarse y, lo que

---

<sup>30</sup> Puede verse esta dependencia en el capítulo 3.4.2. del presente estudio, en el que se analizan las huellas de la obra de Ortúñez en *La toledana discreta*.

es peor, jamás se concluye. El lector va descubriendo poco a poco el sistema narrativo de Eugenio Martínez y, cuando ya ha leído unos cantos, sabe que su interés por recuperar esas secuencias que le interesaron va a quedar frustrado casi con toda seguridad. Quizá sea éste el más censurable de los procedimientos poéticos del libro, pues no hay una progresión fluida de las aventuras, sino un enquistamiento (cada vez más molesto para el lector) que terminará escamoteando la resolución de todas las aventuras iniciadas. Martínez quiere imitar la estructura constructiva de los libros de caballerías, pero se enreda él mismo en la intrincada selva de aventuras que va tejiendo, en la que, por mucho que lo intente, no encontrará una salida digna. Aun así, si dejamos aparte el problema que estamos exponiendo, hay que reconocer al autor una nada desdeñable capacidad fabuladora, que le lleva a crear un clima adecuado al contexto y unos relatos cargados de imaginación en los que sólo falta un buen remate: Martínez tiene buenas ideas pero, o bien no sabe resolverlas o, por el contrario, reserva la resolución para esas continuaciones que no llegará a escribir.

Los diálogos adolecen también de esa rigidez que venimos expresando, sobre todo porque, más que diálogos, son largos parlamentos de personajes que cuentan sus cuitas, por lo que se transforman en relatos (en muchos casos vivaces y bien trazados, con el añadido, además, de que suelen narrar una historia completa o a falta de una pequeña resolución). Pero no podemos simplificar la cuestión hasta este extremo, ya que a veces, el poeta consigue un cierto dinamismo en los diálogos (o monólogos), al alternar el estilo directo y el estilo indirecto. Lo más normal en todas estas narraciones internas (y en los diálogos en general) es el uso del estilo directo, como en este ejemplo:

“Y, como ante Solino hubo llegado,  
mirando su apostura y buen semblante,  
hizo un razonamiento semejante:

‘-Cavallero esforçado, valeroso,  
de qualquier calidad y ser que seas...”

(Canto IX, vv. 542-546)

A menudo, los diálogos se insertan en medio del relato por medio del estilo indirecto, lo que produce una fluidez mayor, pues no hay una pausa de preparación que introduzca las palabras textuales, sino que éstas se diluyen entre las que componen la narración:

“Y, tratando del sitio de la tierra,

siendo por las más partes muy fragoso,  
más que quanto aquel ancho reyno encierra  
y más que lo que baña el mar furioso,  
*uno vino a dezir que*, en cierta sierra  
combatida de un río caudaloso,  
estava una gran cueva, cuya entrada  
por no sé quién se dize estar guardada,

y que, bravos guerreros que venían  
a provar su magnánima destreza,  
sin la amada victoria atrás bolvían...”

(Canto XI, vv. 457-467)

Pero lo que aporta un mayor dinamismo a las intervenciones de los personajes es la alternancia entre el estilo directo y el indirecto, que se produce con cierta frecuencia y que establece, con la transición de uno a otro, una fluidez narrativa que luego se echará en falta en otros momentos del poema. Parece más presente el cambio del estilo indirecto al directo, a la manera del que ahora transcribimos:

“La historia de Paýndro le contaron,  
enemigo mortal de las mugeres  
porque siempre en amor le maltrataron,  
siguiendo sus altivos pareceres.  
“-Con lo qual, de tal suerte le enfadaron,  
que era su contento y sus plazerres  
atormentarlas todas...”

(Canto XXVI, vv. 545-551)

Y a veces, el efecto es el contrario: de lo textual pasamos a lo narrado:

“A quien dixo Roanisa: ‘-Por hablarte  
y tomar en mis cosas tu consejo,  
vengo por esta escura y sola cueva,  
movida de tu nombre y fama nueva.’

Pidió, con grande instancia, remediase  
a la misera, ardiente y bella dama,  
y, siendo cosa justa, que ordenasse  
de suerte que tuviese fin la llama...”

(Canto XVI, vv. 293-300)

En todos los casos, Martínez consigue (gracias a la introducción de estas intervenciones de los personajes) darle viveza al relato que, en ausencia de aquéllas, languidece a menudo, perdido en la descripción de batallas o de parajes placenteros, que se adereza con esos relatos interesantes que hemos comentado arriba y que, por lo general, nunca alcanzan su resolución.

Para terminar vamos a aludir brevemente al recurso estilístico de la *captatio benevolentiae*, muy presente a lo largo de las páginas del poema, con el que el autor requiere la atención y la complicidad del lector. Un par de ejemplos, extraídos de la multitud que contiene el libro, serán bastantes para que quede constancia del uso que Martínez hace del mismo:

“En un patio se entraron, anchuroso,  
de hermosos corredores bien cercado,  
que, cuando contar quiera su excelencia,  
*no me dará lugar mi insuficiencia.*”

(Canto VII, vv. 237-240)

“...avía necesidad de nueva historia,  
*de más rico caudal que el pobre mío,*  
pues haze obras bien dignas de las manos...”

(Canto VII, vv. 301-303)

Mientras el segundo caso se inserta en la tónica habitual de este recurso (yo soy incapaz de describir lo que sucede y se requiere alguien más capacitado), el primero (sin salirse de la misma), se nos antoja un subterfugio para evitar la descripción del patio y los corredores, no tanto quizá por insuficiencia del narrador como por la tendencia de éste a esa suerte de rigidez que hemos comentado en estas páginas. En general, el uso de la *captatio benevolentiae* (además de conseguir que el lector simpatice con el autor por esa presunta incapacidad de aquél) va a permitir a Martínez salvar determinados escollos descriptivos de los que prefiere huir, posiblemente por sentirse más inclinado a la narración que a la descripción y, tal vez, para no demorarse excesivamente en detalles que interrumpirían el intenso y múltiple relato en el que se ha



embarcado.

## 10.2. Estudio de la retórica

Tal vez uno de los factores que mejor definen las características lingüísticas del poema sea el manejo de la retórica, que constituye un valor importante en la construcción de los versos desde el momento que configura un estilo acorde con los tiempos que corren. Martínez se revela como un gran conocedor de los recursos retóricos y los maneja con bastante soltura, si bien en algunos casos de forma quizá excesiva. Globalmente, cabría decir que la retórica de nuestro texto se constituye en torno al uso de una amplia gama de figuras que, no obstante, se concentra en el empleo masivo de un puñado de ellas, que serán las que marquen claramente las tendencias barrocas del poema. El momento cultural en el que ve la luz *La toledana discreta* se halla en la encrucijada de dos siglos, pero, a la vez, en medio de un cambio ideológico y formal en lo que se refiere al aspecto externo de la obra de arte. Así, los recursos propios de la estética barroca serán preponderantes en el libro de Eugenio Martínez, en el que quedarán también múltiples elementos de filiación renacentista a los que prestaremos la debida atención, sin perder de vista en ningún momento que nos encontramos ante una obra de transición.

En este orden de cosas, parece que se hace imprescindible establecer los puntos básicos que constituyen la presencia de la retórica, que no se limita al uso de figuras literarias, sino que se adentra también por entre los tópicos más característicos de la literatura del Renacimiento y de los albores del Barroco. Partiremos, sin embargo, de aquéllas, como formante elemental del embellecimiento del discurso, y luego iremos desgranando la pervivencia de esos tópicos, en general de estirpe renacentista, que instalan firmemente el poema en el tiempo en el que fue escrito.

### 10.2.1. Análisis de los principales elementos retóricos del poema: entre la estética renacentista y la barroca

El desgarramiento formal que supone la transmisión del pensamiento barroco en las formas artísticas se percibe en la literatura a través de una serie de figuras retóricas que, en mayor o menor medida, se encuentran de forma asidua en los textos que se escriben a lo largo del siglo XVII y sus aledaños. En realidad, muchas de estas figuras proceden de la imitación de los clásicos que se inicia en el Renacimiento, pero con la llegada del Barroco se complican y parecen buscar

soluciones que marquen, en su tendencia al enrevesamiento formal, una estética del desconsuelo, a partir de un conceptismo renovado que valora los juegos de palabras, las repeticiones y las estructuras dislocadas como signos externos de la experiencia humana. Pero más allá de estas profundas reflexiones, no hemos de perder de vista que la retórica es, sobre todo, forma, creación poética a partir del desvío de lo que se considera propio de la lengua común. Que esa forma externa está reflejando rasgos internos del autor o de sus intenciones es algo que no vamos a descubrir nosotros ahora, pero tampoco hemos de olvidar el planteamiento inicial, que tal vez sea ahora el que más nos interesa: la forma.

Partiendo de ella llegaremos a una de las figuras más presentes en el poema: el hipérbaton, cuya ascendencia se encuentra ligada, como es sabido, a la lengua latina y, por tanto, al concepto renacentista de la *imitatio*, en virtud del cual será empleado desde los primeros poetas castellanos del siglo XVI. En Martínez, el hipérbaton se razona desde esta perspectiva (no olvidemos que el autor es un gran conocedor de la cultura clásica) y constituye un formante esencial de sus versos, cuya rima depende en muchos casos de la presencia de ese cambio de orden que, en ocasiones, se torna brusco y retorcido, como se puede observar en los siguientes versos:

“y dellas [fortalezas] sin tardar se apoderasse,  
lo qual fácil y llano le sería  
*si en ellas de amistad con muestra entrasse*”

(Canto VII, vv. 588-590)

En las palabras que he subrayado se puede ver lo forzado de la construcción que parece perseguir, además del efecto estético, la ubicación del verbo al final para facilitar la rima, ya establecida en el primero de los versos que transcribimos, en el que también está presente el hipérbaton. El caso que nos ocupa complica en parte la comprensión del verso y no parece ocultar, por otro lado, claras intenciones expresivas, amén de la sonoridad de la rima en *-asse*.

Sin embargo, no es difícil hallar ejemplos de hipérbatos que contienen, además del mero cambio de orden, una expresividad marcada, lograda a partir de la ubicación estratégica de determinadas palabras. Un ejemplo de esto último lo tenemos en estos versos:

“forçándole su angustia y dolor fiero,  
*rabioso a blasfemar* del cielo y de ellas...”

(Canto X, vv. 363-364)

No negaremos los posibles motivos métricos del hipérbaton señalado, pero tampoco

podemos pasar por alto que la colocación de ‘rabioso’ al principio del verso y tras el adjetivo ‘fiero’ con que termina el anterior, ofrece un mayor grado de enfado en el personaje, que se acrecienta con la expresión ‘a blasfemar del cielo’, en la que se juntan también dos palabras muy expresivas en el contexto, que habrían quedado separadas de no producirse el hipérbaton. La dureza de la imagen recreada por el poeta tiene mucho que ver con la estructura desordenada que éste ha empleado.

Una modalidad de hipérbaton usada con asiduidad por Martínez consiste en intercalar entre un par de sustantivos o de adjetivos un tercer vocablo que, desde el punto de vista sintáctico, habría de colocarse detrás o delante de los dos primeros. Es el caso de las construcciones: “los que en la plaça estavan, y tablados” (II, 58) y “la imaginación lleva y fantasía” (XXVI, 614), donde el verbo se sitúa entre los sustantivos, o de “la embaydora vieja amaestrada (XXX, 235); “confusa está, y atónita, la gente” (II, 509) y “suele absorto mostrarse, y elevado” (XI, 220), en los que se produce un tipo de adjetivación entrelazada que no será difícil encontrar en el poema y que forma parte, también, de la práctica de Ercilla en casos como “presuroso socorro y suficiente”<sup>31</sup>. Veremos después que el uso de pares de adjetivos no es tampoco extraño en nuestro poema y que se proyecta, en numerosas ocasiones hacia una repetición tautológica que será muy del gusto de Martínez.

Volviendo al hipérbaton como modalidad retórica de primer orden, no podemos dejar de lado la reseña de algunos casos en los que se produce una ruptura de las formas compuestas del verbo, que constituye un acercamiento a las construcciones barrocas que practicará más tarde Góngora. Así, podemos leer: “mas poco le han, al cabo, aprovechado” (XI, 238), con una separación marcada de los formantes del pretérito perfecto compuesto que hace del hipérbaton un elemento disgregador de la forma correcta, yendo en parte más allá del juego retórico para producir el rompimiento morfológico de un tiempo verbal.

Para evitar la prolijidad citaremos un último caso de hipérbaton en el que se combina éste con un paralelismo, dando como resultado una curiosa formación retórica: “que yo a Martelio conocí, famoso, / pero nunca a mi madre vi, querida” (IV, 643-644). La dislocación de los adjetivos y la sonoridad repetitiva del paralelismo producen un efecto atrayente que obliga al lector a detenerse y, sobre todo, subraya los calificativos remarcando la intención valorativa del

---

<sup>31</sup> *La Araucana*, ed. cit., p. 393. En nota a pie de página, Isaias Lerner afirma que “es frecuente en el poema la adjetivación abrazada que ilustra este verso, con la conjunción copulativa delante del segundo adjetivo” (ibídem, nota 12).

personaje que interviene.

Si los hipérbatos recogidos (una pequeña muestra en medio de los numerosos casos que se podrían aducir) ofrecen en muchas ocasiones planteamientos expresivos dignos de ser notados y analizados, no de otra manera ocurrirá con lo que podríamos llamar modalidad semántica del hipérbaton; el *hysteron-proteron*, procedimiento según el cual se modifica el orden lógico de los acontecimientos citados, generalmente sin producir una ruptura de la cadena sintáctica, como en el siguiente ejemplo:

“Después de algunos días se partieron  
y en los ricos baxeles se embarcaron”

(Canto XII, vv. 401-402)

Aunque el empleo de este recurso pueda tener relación con la rima y con las dificultades del poeta para lograr la alternancia que requiere la octava real, en el ejemplo que hemos recogido se logra una construcción bella en la que da la sensación de simultaneidad o de intercambio en las acciones: es tan grande el deseo de partir que aun antes de embarcarse ya parece que se ha iniciado la marcha. No hay, por otro lado, giros sintácticos en los dos versos transcritos, donde lo único que llama la atención es el orden inverso de las acciones, del mismo modo que lo encontramos en otra ocasión: “assí, apriessa se aflige, muere y calla” (VII, 147). La correlación de acciones parece fallar desde el momento en que tras la segunda de ellas no hay lugar para ninguna otra, a no ser que entendamos el silencio posterior como la consecuencia de la muerte. No obstante (y a pesar del sentido figurado de la frase, que aquí está fuera de su contexto), la iniciada gradación se truncaría con el verbo morir, sin dar opción a un grado más, de ahí que consideremos el presente como otro caso de *hysteron-proteron*, de los que, si bien no abundan en el poema, sí es posible encontrar alguno que otro más. Así, se podría citar otro ejemplo, igualmente en sentido figurado: “él por otra está muerto y sin sentido” (II, 395).

En la misma línea de vuelta a los clásicos grecorromanos hemos de situar el empleo de innumerables perífrasis que denotan el gusto del autor por las construcciones enrevesadas que preludian el retorcimiento barroco. Se trata de perífrasis por lo general relacionadas con el amanecer y con el atardecer, en las que predomina el elemento mitológico, en la misma línea que poco después parodiaría Cervantes al imitar el estilo ampuloso de los libros de caballerías. Asistimos a un amanecer:

“No bien la roxa Aurora descubría

en el balcón de oriente su cabeça,  
de quien la noche lóbrega huía,  
restituyendo al mundo su belleza,  
y los pardos nublados revestia  
de admirables colores y fineza,  
quando estava el palenque ya impedido...”<sup>32</sup>

(Canto IV, vv. 233-239)

Otro amanecer, menos extenso, pero con un nuevo protagonista, es el que se transcribe a continuación:

“Mas, ya que el roxo Apolo se apartava  
del oriental palacio y bello quicio...”

(Canto VI, vv. 685-686)

Casi percibimos el movimiento de Apolo, el Sol, desde aquel oriente en el que imaginamos que nace, para acercarse con su luz al occidente en el que se sitúa la acción del poema.

El atardecer y la llegada de la noche son también protagonistas de varias perífrasis en las que no falta la alusión a personajes mitológicos relacionados con los ciclos diarios de la tierra (en la perspectiva antigua y con el filtro de la mitología, es el Sol, como es sabido, el que gira y se mueve). Cae la tarde sobre la corte inglesa:

“Ya el ardiente planeta apresurava  
su carrera al profundo mar salado,  
donde, de la fatiga que llevaba,  
fuesse por bellas ninfas reparado.  
Al sabido lugar se trastornava,  
dexando el emisferio sepultado  
en las tinieblas de la noche oscura,  
que con ligero buelo se apresura...”

(Canto III, vv. 209-216)

En ocasiones, las perífrasis no se centran en el tránsito solar, sino que, por ejemplo,

---

<sup>32</sup> Es suficientemente conocida la parodia cervantina antes aludida, cuando don Quijote imagina cómo comenzaría la historia de sus aventuras: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...” (*Quijote*, ed. cit., p. 41). Martínez se refiere a la Aurora, pero el sentido perifrástico y el desarrollo lento de la llegada del día se percibe igual. Más tarde encontraremos a Apolo en alguna perífrasis del anochecer.

describen estados de ánimo, como podemos ver en los versos siguientes, en los que la tristeza del rey Antero requiere una estrofa completa para ser expresada:

“No pudo el grave rey, aunque quería,  
resistir a sus ojos no llorassen,  
y que de la ansia inmensa que sentía  
la parte principal fuera mostrassen.  
Los suspiros con fuerza reprimía,  
forzándolos que dentro se quedassen;  
mas andava el buen rey en esto errado,  
pues el fuego encubierto es más cendrado.”

(Canto I, vv. 265-272)

Sin duda las múltiples perífrasis que podríamos encontrar, si lleváramos a cabo una minuciosa búsqueda, nos hablarían con claridad de ese deseo del autor de perseguir la imagen barroca, en un camino de recargamiento formal que, en nuestro estudio, hemos comenzado con el hipérbaton y que nos va a conducir a otros procedimientos igualmente caracterizadores de la estética que comienza a desarrollarse en la frontera de los dos siglos. Sin embargo, no se puede hablar de exclusividad barroca en el empleo de determinadas figuras retóricas que en *La toledana discreta* encontramos por doquier y que están, también, en la línea del lenguaje literario que se emplea ya desde Garcilaso. Algunas de estas figuras, basadas en la repetición y en la insistencia semántica son fácilmente localizables en otros poemas épicos anteriores al nuestro, como sucede, por ejemplo, en *La Araucana*. Aquí encontraremos un importante punto de contacto entre los dos poemas, a partir del uso masivo de la enumeración, que se manifiesta de diversas maneras y que abarca desde el par de vocablos (adjetivos y sustantivos básicamente, aunque a veces también pueden ser verbos), hasta una multiplicidad que, en ocasiones, puede llegar a acumular dieciocho adjetivos para calificar a un solo sustantivo, tal y como leemos al comienzo del canto IV:

“¡Pérfidas hembras, falsas, perniciosas,  
abominables, impías, atrevidas,  
obstinadas, perversas, engañosas,  
infernales, rebeldes, homicidas,  
desleales, crueles, desdeñosas,

detestables, injustas, desmedidas!”

(Canto IV, vv. 1-6)

Un caso similar encontramos en el poema de Ercilla, en una descripción de Caupolicán que termina acumulando otros dieciocho epítetos que, aquí, valoran positivamente al personaje, en contra de lo que acabamos de leer en Martínez:

“...pero agudo, sutil y cauteloso,  
prevenido, sagaz, mañoso, astuto,  
falso, disimulado, malicioso,  
lenguaz, ladino, práctico, discreto,  
cauto, pronto, solícito y secreto.”<sup>33</sup>

Sin embargo, aunque en ambos textos se repite alguna que otra vez una estructura similar, no es lo normal que se produzcan enumeraciones tan prolijas y, por lo general, se suelen llevar a cabo acumulaciones de tres o cuatro epítetos (o sustantivos), que a veces pueden llegar a ser cinco. Su función es siempre la misma: agotar en parte las posibilidades y, sobre todo, enfatizar acerca de aquello que es calificado. El efecto repetitivo que produce en el lector contribuye a crear un cierto clima de recargamiento formal que está muy en consonancia con esa tendencia al barroquismo que venimos señalando. Es evidente que la acumulación de calificativos produce también un efecto expresivo importante al subrayar la caracterización que se nos ofrece de algún personaje o de alguna acción, pero sobre todo remarca un gusto por la exhaustividad que puede generar (si se abusa del recurso) un cierto agotamiento en el lector. En los primeros compases del poema asistimos a un continuo proceso de acumulaciones, cuya presencia no va a disminuir en toda la obra, aunque a veces parezca ser menos intensa. Como muestra valgan las enumeraciones que encontramos en un número reducido de páginas entre los versos finales del primer canto y los que dan comienzo al segundo, para ver cómo se acumulan en un espacio breve. Así, leemos que unos caballeros son “bravos, fuertes, altivos y guerreros” (I, 437); que de una comarca han llegado “hombres, mugeres, niños, viejos, damas” (I, 514); que las gentes iban ataviadas con “galas, trages, bazarria, / las telas, los recamos e invenciones, / los adereços, cortes, gallardía...” (I, 521-523); que no quedó ningún espacio vacío en “las ventanas, paredes, los tejados” (I, 531); vemos cómo la naturaleza se ha esmerado en el “gesto, / semblante, contoneo y hermosura” de Rosania (I, 569-570) y nos enteramos de que Clarimante es “sagaz, astuto, fuerte y arrogante”

---

<sup>33</sup> *La Araucana*, ed. cit., p. 816.

(II, 29) o de que Ripando es “gallardo, aventurero, bien dispuesto” (II, 138). Este ritmo frenético se va remansando conforme avanzamos en la lectura del poema y en los cantos siguientes, si bien no es imposible, si resulta más difícil encontrar acumulaciones tan seguidas. Una de las que más llama la atención tiene como base la enumeración caótica de verbos en presente de indicativo, lo cual produce un dinamismo muy marcado que se subraya con el aspecto inacabado de este tiempo verbal y con la carga expresiva y semántica de las acciones enumeradas, que suponen una demostración del manejo de las armas por parte de Clarimante:

“Tropella, enviste, hiere, rompe, mata,  
derriba, corta, hunde, oprime, ofende,  
desfigura, desmiembra, desbarata,  
bruma, cercena, desquartiza y tiende...”

(Canto XXIV, vv. 313-316)

Nada menos que diecisiete acciones distintas se concentran en tan sólo cuatro versos, ofreciendo, con una gran plasticidad, el continuo ataque del caballero a sus enemigos: no queda el más mínimo resquicio para el sosiego y quienes se ven así atacados no pueden menos que reconocer el valor de su atacante y apresurarse a escapar si se lo permite tan intensa multitud de golpes.

De nada serviría aportar aquí más ejemplos de los que llevamos, aun cuando cualquier lector del poema se percatará a la primera mirada de que las enumeraciones son muy abundantes. Lo que tenemos recogido no es más que una muestra, pero suficiente para caracterizar el tono retórico del texto en lo referente a este tipo de acumulaciones léxicas. Sin embargo, no quiero pasar a analizar un nuevo recurso sin antes aludir también a la presencia de listas no menos exhaustivas de personajes, generalmente caballeros, que se encuentran sobre todo al principio del poema, cuando el autor tiene la necesidad de presentar a los que van a tomar parte activa en las justas. Da igual que muchos de ellos caigan luego en el olvido más absoluto; lo que interesa es dejar claro que las fiestas convocadas por Antero para dar marido a su hija Rosania atraen a un sinnúmero de heroicos guerreros llegados de los más remotos confines del mundo antiguo. Valgan para ello los versos 473-475, 481-488 y 497-500, todos ellos del primer canto del poema.

Si las enumeraciones producen un recargamiento repetitivo, más redundante aún se torna el empleo de la tautología como recurso fundamental en casi toda la extensión del poema. De igual modo que en el caso anterior, la tautología se usa masivamente en los cantos iniciales y



luego parece reservarse para ocasiones más concretas, pero la localización de ejemplos es mucho más sencilla desde el momento en que el fenómeno es usado con una mayor asiduidad por Eugenio Martínez. Encontramos todo tipo de repeticiones tautológicas, desde la simple pareja de sinónimos hasta las construcciones bimembres de carácter redundante que, en cualquier caso, nos hablan de un dominio de la lengua por parte del autor, capaz de encontrar el par sinonímico con cierta facilidad, a juzgar por la proliferación de este recurso en las páginas de *La toledana discreta*. No pretendemos cansar al lector con una relación interminable de ejemplos, pero sí creemos que será útil atestiguar nuestras afirmaciones con unos cuantos casos de tautología extraídos de diversas partes del poema. Entre otros: “gozando posesión *quieta y llana*” (I, 49); “comarca *elada y fría*” (I, 50); “viendo el *gran peligro y daño cierto*” (I, 93); “causando *admiración y espanto* el verlas” (I, 120); “en quanto *abarca y ciñe* el mar salado” (I, 148); “y *pena tal y tal dolor* mostrava” (I, 259); “en su espacioso *reyno y monarquía*” (XXIII, 24); “con *ánimo y coraje* se dispuso” (XXIV, 214); “los dos cuerpos *ya muertos y sin vida*” (XIII, 250); “con *presto passo y con veloz corrida*” (XIII, 252); “mirar la *amarga muerte y cruel salida*” (XIII, 254); “del padecido *agravio y suma ofensa*” (XIV, 688), etc.

Tal vez sea la tautología el recurso retórico más empleado por Martínez, con lo que parece más que demostrado su deseo de ejercer un trabajo poético que busca un cierto preciosismo, sustentado en una sólida base léxica que a los ojos del lector moderno puede resultar un tanto vacía y quizá innecesaria, pero que encuadra nuestro poema en la época en la que fue escrito, en medio de un periodo de imitación de los clásicos, de gusto por la belleza formal y de camino hacia una estética rebosante de ornamentación que tendrá su momento culminante en el siglo XVII y en los escritores que desarrollan su quehacer poético en dicha centuria. Eugenio Martínez no es barroco ni por el tiempo en el que escribe ni por el aspecto formal de su obra, pero sí tiende a un acercamiento a posturas estéticas propias de este movimiento cultural que se mezclan con elementos renacentistas, posiblemente procedentes de su continua lectura de los clásicos y de muchos contemporáneos, lo que le lleva a utilizar en su poema características que fueron importantes en la antigüedad (y se proyectaron en el Renacimiento), a la vez que elementos que se encuentran ya en el camino hacia el Barroco.

Anáforas, paralelismos y anadiplosis contribuyen también, con su carácter redundante, a crear un estilo recargado en el que la insistencia en la reiteración de esquemas o de ideas se convierte en el centro de atención del poeta, capaz de ahondar así en la búsqueda de posibilidades

para establecer un texto básicamente retórico, con un juego poético muy remarcado y lleno de recursos que, en algunas ocasiones, parecen brillar con luz propia. Empezando por la última de las tres figuras citadas, la anadiplosis, los ejemplos que podemos aportar no son tampoco excesivos ni su uso es especialmente destacable, pero sí nos sirven para detectar su presencia y su colaboración a la consecución del efecto que venimos comentando. Algunos casos de anadiplosis serían: “y libre la pusiese *en el estado*, / *en el estado* libre en que triunfava” (XII, 243-244); “que celebrando yo su *alteza y gloria*, / *gloria y alteza* illustre haré que suene” (I, vv. 22-23); “aunque el menos herido espera *muerte*, / *muerte* que no les fuera ya importuna” (III, vv. 99-100). Efecto de repetición que subraya la idea repetida y que intensifica así el matiz negativo o positivo que ésta expresa, con vistas a hacer participe al lector de unas ideas concretas que el autor quiere remarcar.

De igual modo sucede con las anáforas, muchas veces ligadas a los paralelismos y, en varias ocasiones, relacionadas con lamentos o quejas de personajes que sufren algún tipo de desgracia. Un ejemplo interesante es el del monólogo de Risambo tras el naufragio en el que cree haber perdido a su amada Marpesia. Se funden aquí la anáfora y el paralelismo con un evidente apóstrofe dirigido al mar, presunto asesino de la doncella:

“¡O mar y mar de toda malandança!  
¡Mar y mar de mi daño y mi tristeza!  
¡Mar y mar do jamás hallé bonança!  
¡Mar y mar donde está tanta belleza!  
¡Mar y mar que assí tiene mi esperança!  
¡Mar y mar que me ha puesto en tal baxeza!  
¡Mar de angustias y mar de mis enojos!  
¡Mar que encubre la lumbre de mis ojos!”

(Canto XIII, vv. 329-336)

De nuevo la insistencia en una misma idea propicia un clima de abundancia; parece como si el mar estuviera por todas partes y, de este modo, el autor ofrece una imagen exacta de la situación de Risambo que, en este momento, se halla en medio de las aguas, perdido en la soledad de un mar en el que flotan los cadáveres de quienes fueron sus compañeros. La sensación plástica que se logra con el empleo de la anáfora y del paralelismo hace que el lector se sienta inmerso en el penoso trance del caballero náufrago. Poco antes de este episodio, cuando Marpesia encuentra

en una isla un letrero que la lleva a amar a Risambo, las dudas de la dama recién enamorada se expresan de forma también redundante, con los mismos recursos:

“Ya teme de Risambo su firmeza,  
ya los celos la embisten denodados,  
ya no estima los dotes de belleza,  
ya tiene los sentidos alterados,  
ya desprecia los humos de su alteza,  
ya se mudan en otros sus cuydados,  
ya duda, ya recela, ya confía,  
ocupando en amor su fantasía.”

(Canto XII, vv. 385-392)

A veces son paralelismos exentos, no muy alejados de la anáfora pero en los que ésta es mucho más suave, por contraposición a la fuerza expresiva que contienen las estructuras repetitivas de las construcciones paralelas:

“Un arnés de admirable bazarria,  
un yelmo qual granate colorado,  
un corvo alfange que ganó en su tierra”

(Canto II, 269-271)

El esquema básico (determinante, nombre y adyacente) equipara las tres piezas de la armadura y las hace igualmente imponentes a los ojos del lector, que observa cómo se contagian de la forma similar de los tres versos, al tiempo que aparecen calificadas de manera positiva.

Más intensa e indivisible nos parece la fusión del cuerpo y el alma que se produce en el caso siguiente, donde la belleza sin par de Sacridea es capaz, por sí sola, de enajenar los sentidos del caballero más rudo:

“las inmortales almas hiere y mata  
y los essentos pechos prende y ata”

(Canto III, vv. 183-184)

La identidad sintáctica es, en estos versos, perfecta y, además del paralelismo, nos ofrecen un claro par de antítesis que nos hablan con más autoridad aún de los poderes de la bella dama, que hacen prisioneros a quienes de por sí son libres y matan a lo que, por naturaleza, es inmortal.

Pequeñas pinceladas de la abundancia retórica de nuestro poema, que se podría configurar

como catálogo de recursos poéticos en la más pura línea de lo que es la búsqueda de la belleza formal a través de la cosmética de las figuras. Y sin embargo, si hay en las páginas de *La toledana discreta* un recargamiento ocasional de elementos retóricos, no hay empero retorcimiento, y la estética de la obra se desliza por los cauces armónicos del Renacimiento, aunque teñida a veces (como estamos diciendo), de avances más o menos marcados hacia el estilo ampuloso del Barroco. La inestabilidad, por otro lado, del autor (en lo que al uso de la retórica se refiere), facilita también una lectura más sosegada de lo que habría cabido esperar si hubiera seguido manejando los recursos con la misma intensidad durante todo el poema, pues a la dificultad que pueda suponer la lectura de relatos en verso habría que añadir la complicación formal excesiva que aportaría el abuso de la retórica. Dispuestas así las cosas, Eugenio Martínez echa mano de otros recursos para demostrarnos su cultura renacentista, como hombre versado en la mitología, en los clásicos grecorromanos, en los libros de caballerías y en la estética y el estilo que tienen vigencia en su época. Por eso no faltan en su poema la gradación (“bravas, duras, atrozes, espantosas”; II, 416); la antítesis (“vos me podéys dar gloria y darme enojos, / y hazerme vencedor o prisionero”; IV, 213-214); la hipérbole (“assí que en la ciudad aora se encierra / la gente más granada de la tierra”; I, 439-440); el poliptoton (“al mejor justador la justa enseña”; I, 476); la aliteración (“todos siembran suspiros amorosos”; II, 109); la litote (“pretensión no poco honrosa”; XXIV, 44); el zeugma (“poniendo / este papel sobre el siniestro *lado*, / me prometió que luego dexaría / la empresa y el amor que a *otro* tenía”; XXXI, 453-456) y tantos otros procedimientos cuya mención aquí sería exhaustiva y aburrida. Hay, por supuesto, multitud de metáforas, sinécdoques y metonimias; las primeras, generalmente muy comunes (como los cabellos que son “madexas de oro de Arabia”), las otras dos algo más variadas, pero no tan presentes en ningún caso como las que hemos citado y han llamado más nuestra atención.

Repasar el uso de la retórica se torna una larga tarea que puede resultar agotadora tanto para el que la lleva a cabo como para el que ha de leer después el resultado de tanta fatiga. Por eso hemos ido recogiendo ejemplos mínimos en los últimos casos estudiados. Pero todavía nos quedan por analizar un par de figuras más de las que Martínez se vale en numerosas ocasiones y que nos hablan de dos cuestiones primordiales en el estudio de la obra: el tono moralizante que el autor emplea a veces (ya hemos hablado de las introducciones de los cantos y de determinados planteamientos ideológicos que se dispersan por las páginas del poema) y la deuda de nuestro poeta con la épica contemporánea, materializada sobre todo en la influencia de *La Araucana* y

del *Orlando furioso*, tal y como expresamos en otro apartado de este estudio.

En lo referente al tono moralizante, tal vez sea importante destacar el uso bastante asiduo del epifonema, que supone, como es sabido, la intervención del narrador en medio de un relato o una descripción, dando su opinión acerca de lo que está sucediendo y demostrando así que se sitúa por encima del bien y del mal o, sencillamente, que como lo sabe todo sobre sus personajes, se puede permitir el lujo de expresar de cara a los lectores lo que él piensa o intuye que puede ocurrir ante una determinada situación. Los epifonemas se encuentran dispersos por toda la obra, y aquí sólo vamos a traer unos pocos que sirvan de testimonio de lo que venimos afirmando. Es el caso de la misoginia que denota la diatriba contra las mujeres que nos sirvió de ejemplo arriba, cuando nos referíamos a la enumeración, tras la cual oímos al autor, que se delata como responsable de esa sarta de calificativos al decir:

“Y perdonadme que, pues mucho siento,  
no es mucho que mi pluma enamorada  
no pueda proceder con tanta rienda,  
que alguna vez no os toque y os ofenda [a las mujeres]”

(Canto IV, 13-16)

El ejemplo siguiente no delata una carga ideológica, pero sí manifiesta que el autor (tal vez aquí más el narrador) conoce el futuro de sus criaturas y se lamenta a priori ante los errores de éstas. Es lo que sucede cuando el Caballero del Fénix lucha contra Roanisa sin saber que es ella y no mira si los golpes que da son flojos o fuertes. El epifonema nos enseña y nos advierte de que algo terrible está a punto de ocurrir:

“¡Ay Fénix! ¡Quántas vezes, con despecho,  
lágrimas verterás más que a millares,  
por lo que en el combate agora has hecho,  
mostrando bien tus fuerças singulares!”

(Canto XI, vv. 73-76)

Y tras esto se clarea la figura del autor, por debajo del narrador, cuando le oímos decir:

“Quiera Dios saques dello algún provecho,  
aunque temo, si en ello imaginares,  
que has de culpar tu dura, amarga suerte,

y sin provecho llamarás la muerte.”

(Canto XI, vv. 77-80)

Sabe lo que va a pasar, tiene miedo de la reacción del caballero y, lo más importante, invoca a Dios, cuando sabemos que el contexto interno del poema ubica la acción en tiempos paganos y los personajes adoran a Júpiter. La presencia de Dios, que delata al autor, hace que el epifonema presente sea aún más significativo, pues nos obliga, por fuerza, a salirnos del relato para entender la intervención del autor.

En algunos casos, como vemos, el epifonema le sirve al autor para exponer su pensamiento, mientras que en otros no pasa de ser un recurso narrativo que tiene la finalidad de hacer que el lector se interese por la lectura del poema, pues las advertencias del narrador sobre el comportamiento de determinados personajes y sobre las consecuencias que les puede acarrear su actitud en un futuro motivan la atención del receptor. No obstante, el uso del epifonema, en la primera opción que aquí hemos señalado, acerca nuestro texto al tono moralizante que enmarca la mayoría de los principios de canto, en los que el parentesco con Ariosto y con Ercilla se hace más patente<sup>34</sup>.

La cercanía a estos dos poemas renacentistas se hace aún más palpable con la presencia de otra figura retórica de uso muy habitual en Martínez y bastante presente en aquéllos: el símil. El valor épico del símil, de estirpe clásica, se hace presente en *La Araucana* con una fuerza inmensa, convirtiéndose en uno de los recursos más llamativos y empleados por el autor: “en la versión completa se cuentan más de un centenar y en la *Elocuencia española en arte* (1604), de Bartolomé Jiménez Patón, celebró este rasgo retórico del poema; Ercilla le dio nueva expresividad al extenderlo a más de una unidad estrófica y al renovarlo temática y léxicamente”<sup>35</sup>. Precisamente en el poema de Martínez, el símil (que también alcanza una notoria presencia) traspasa en muchos de los casos la extensión de la estrofa y se complica con una sucesión de nexos hasta resolverse en el segundo término de la comparación, generalmente en la siguiente octava. Un caso escogido al azar sería el siguiente:

“Qual avispas coléricas, ayradas,  
suelen acometer con son horrendo

---

<sup>34</sup> Para más profundidad en este sentido, *vid.* el apartado 3.3. dedicado a “La épica culta del Renacimiento”, en este mismo estudio preliminar.

<sup>35</sup> Isaías Lerner, en su introducción a *La Araucana*, ed. cit., p. 41.

al que, incauto, deshizo sus moradas,  
el descuydado pie en ellas puniendo;  
o como las abejas alteradas,  
sus sabrosas casillas defendiendo,  
cercan en gran montón al que procura  
robarles sus trabajos y dulçura;

no de otra suerte agora al tracio avino  
con la enemiga esquadra que he contado...”

(Canto XXVI, vv. 257-266)

Más cercano tal vez al quehacer poético de Ercilla se encontraría el siguiente símil, de naturaleza cinegética. Los símiles relacionados con la caza están muy presentes también en *La Araucana*. Veamos lo que nos ofrece Martínez:

“Qual cierva por mil partes desangrada  
a quien hirió el montero gravemente,  
que, siendo de los lobos rodeada,  
no se puede escapar del mal presente...”

(Canto XXVIII, vv. 617-620)

El mismo carácter venatorio tenemos en la siguiente estrofa del poema de Ercilla:

“Cual suelen escapar de los monteros  
dos grandes jabalís fieros, cerdosos,  
seguidos de solícitos rastreros,  
de la campestre sangre cudiciosos,  
y salen en su alcance los ligeros  
lebreles irlandeses generosos,  
con no menor cudicia y pies livianos,  
arrancan tras los míseros cristianos.”<sup>36</sup>

La herencia de estos versos en Eugenio Martínez se puede observar por el tono general del símil empleado, pero se hace aún más evidente en el siguiente pasaje del toledano:

“Mas el diestro galán los respondía

---

<sup>36</sup> *La Araucana*, ed. cit. pp. 155-156.

de tal suerte que campo abierto davan,  
qual vemos javalí tirar reveses  
cercado de lebreles irlandeses”

(Canto XIV, vv. 357-360)

El uso de los tópicos comunes nos pone en la pista de la presencia de Ercilla en Martínez, que se renueva de vez en cuando con otros símiles de semejante construcción. Dice Isaías Lerner que “la comparación taurina hace una de sus primeras apariciones en los textos literarios a través de *La Araucana*; no solamente el toro como paradigma de la furia animal, sino también como elemento de la fiesta urbana, en el juego de toros”<sup>37</sup>. En el primero de estos dos aspectos (el del toro como paradigma de la fuerza) encontramos algún que otro símil en *La toledana discreta*, generalmente en alusión a la disputa de dos toros por una hembra:

“Y, como dos celosos de Xarama  
sobre el gozar la amada bezerrilla  
se encuentran, que la tierra en torno brama  
mientras dura el tesón y la renzilla...”

(Canto VIII, vv. 337)

En Ercilla, la fuerza del animal se asimila al motivo de la diversión festiva en la que el toro es protagonista, pero el empleo del símil está en función de la fuerza que desarrollan algunos guerreros, como en el poema de Martínez.

Un solo ejemplo más servirá para poner fin al repaso de las figuras retóricas en nuestro texto. Se trata ahora de un símil en el que se valora la reacción airada de algún personaje, comparándola con la que se produciría, instintivamente, en los animales. Vimos arriba la comparación con las avispas y las abejas; veamos la respuesta de las serpientes y de otras fieras salvajes, muy usada como símil por Martínez:

“Áspide no se vio siendo hollada  
del rústico villano inadvertido,  
quando sobre los huevos enroscada  
fomenta y da calor al dulce nido;  
ni tygre de sus hijos despojada  
ni león de venablos mil herido

---

<sup>37</sup> Isaías Lerner, ed, cit., p. 41.



muestran de su furor la saña ardiente,  
como nuestro guerrero aquí al presente.”

(Canto XXIX, vv. 57-64)

Valga, para terminar, un ejemplo procedente del *Orlando furioso* que recoge gran parte de los símiles hasta aquí citados y que nos ayudará a emparentar más aún el poema de Martínez con el de Ariosto, cuyas concomitancias ya fueron analizadas en otra parte de este estudio:

“Como tigre que en vano baja y echa  
los ojos por su albergue y todo mira,  
y al hijo más pequeño en menos echa  
y arde de furor, de rabia y de ira  
y tanta furia toma en su sospecha,  
que ni río, ni monte o noche mira,  
ni larga vía o tempestad la enfrena,  
de odio al cazador y de honda pena,

así, furioso, el sarracín horrendo  
volvió al enano y dijo:...”<sup>38</sup>

#### 10.2.2. Tópicos renacentistas

Inmerso en la literatura de los Siglos de Oro, el poema de Eugenio Martínez repite con asiduidad algunos de los tópicos más usuales a lo largo de la decimosexta centuria, dentro de lo que, indiscutiblemente, hemos de considerar una de las vetas retóricas más importantes del Renacimiento, cuyas bases se hunden en la tradición clásica iniciada por poetas como Horacio o Virgilio, por citar tan sólo a dos figuras señeras de la literatura latina. Estos tópicos se enmarcan, por lo demás, en el concepto de la *imitatio*, que lleva a los escritores a hacer un repaso de esquemas ya trabajados anteriormente, pero que en el nuevo uso al que son sometidos recuerdan la ilustre estirpe de la que proceden y enlazan el trabajo del poeta con las obras que fueron asombro de los lectores antiguos.

En *La toledana discreta* podemos encontrar varios de estos tópicos del Renacimiento, empleados hasta la saciedad por los poetas que precedieron en el tiempo a su autor y emplazados

---

<sup>38</sup> *Orlando furioso*, ed. cit., p. 272.

por éste en el lugar que les corresponde dentro de la obra, a partir de situaciones que, si en algunos casos son propias de los libros de caballerías, en otras llaman un tanto la atención, por parecer que pertenecen más bien a otro género literario. En nuestro trabajo nos vamos a centrar en tres de estos tópicos, por considerar que son los que más palpablemente se encuentran en las páginas del poema de Eugenio Martínez: el tópico de belleza femenina, el *locus amoenus* y el *beatus ille*, tan ligado al concepto guevariano del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

En cuanto al ideal de belleza femenino (procedente de los tiempos de la poesía de cancionero y pasado a través del filtro del petrarquismo), está presente en la casi totalidad de las descripciones de doncellas que nos encontramos en el poema, atestiguando la adscripción renacentista de su autor. Los elementos repetidos ampliamente por los poetas líricos anteriores, desde Boscán y Garcilaso, se manifiestan como rasgos formantes esenciales de la mujer a los que no es ajeno Martínez. Así, encontraremos labios rojos, mejillas sonrosadas, blancas manos y blanco cuello, cabellos dorados que compiten con el sol y una delicadeza y discreción más marcadas cuanto más se oponen a los agrios desdenes de las doncellas hacia sus rendidos amadores. Si no es la primera, la aparición de Sacridea sí es una de las más significativas descripciones tópicas que aparecen en el poema:

“Cabello de oro, frente alabastrina,  
mejillas de purpúrea flor o rosa.  
Los labios de coral, donde se inclina  
y toma un nuevo ser la habla graciosa...”

(Canto III, vv. 177-180)

Y no menos significativa es la aparición de Roanisa, la otra gran protagonista del poema, cuando se descubre en la corte del rey Antero como una bellísima doncella guerrera. Destacamos a continuación los rasgos de su físico que suponen un acercamiento mayor al tópico de la idealización de la belleza femenina: “madexa más que el sol y el cielo hermosa” (XI, 113); “frente qual de cristal” (idem, 121); “las mejillas qual fresca rosa fina” (idem, 145); “africano coral la hermosa boca” (idem, 153); “el cuello qual coluna bella estava / de nevado alabastro o mármol fino” (idem, 161-162). No vamos a agotar aquí las referencias, ya que los dos ejemplos que recogemos parecen suficientes para identificar a estas damas con las que la tradición nos ha venido aportando: la tónica está intacta y no se separa un ápice de lo que hemos leído desde siempre en los poetas del siglo XVI, en los cuales podríamos encontrar ejemplos para llenar

muchas páginas. Sin embargo, no deja de ser significativo que, hacia el final del poema, Martínez incluya una conversación entre Roanisa y unos pastores (a la que ya hemos aludido y en la que nos volveremos a detener después), que supone, entre otras cosas, una desmitificación del ideal femenino de belleza que tan pulcramente ha imitado el autor en los dos ejemplos que anteceden. Los pastores, al oponer su forma de vida a la de la corte, se refieren a las damas y manifiestan su creencia de que toda su belleza es artificial:

“Y si el blanco color se les rayesse,  
que tienen unos gestos endiablados,  
y, digo, si desnudas las dexassen,  
que a sus mismos amantes asombrassen...”

(Canto XXIX, vv. 541-544)

La blancura de la piel no es ya como el mármol o el cristal delicado, sino una costra que se puede raspar, y la dama hermosa “que sale con el rostro jalvegado / (...), sabe Dios, quitada la corteza, / dónde llega su gracia y su belleza” (XXIX, vv. 566-568). La ruptura del canon es evidente, y se redondea con la desmitificación de los cuerpos femeninos, cuyos perfumes delicados se truecan en olores desagradables en boca de los pastores citados:

“...que con tantos vestidos y haldamentos  
están, si no me engaño, intolerables,  
porque la entrada impiden a los vientos,  
necesarios sin duda y saludables.  
Siempre se andan en salas y aposentos,  
y assí, entiendo que son incomfortables,  
pues sabemos que el agua detenida  
con gran facilidad es corrompida.”

(Canto XXIX, vv. 545-552)

Todos estos reproches no tendrían excesiva importancia (pues al cabo están puestos en boca de personajes secundarios), si no fuera porque, tras toda la perorata del pastor, se transparenta la voz del narrador (y, en gran parte, la del propio autor), cuando justifica el silencio y la falta de réplica de Roanisa con las siguientes palabras:

“No quiso replicarle, porque siente  
lo uno, ser aquello verdadero,

y también, porque más no la dicesse  
con que su gran vergüença se ofendiesse.”

(Canto XXIX, vv. 573-576)

El narrador parece asentir ante las palabras del pastor y rompe, en cierto modo, la capa de idealización con la que es tratada la belleza femenina, sustituyéndola en estos versos por la más natural de las rústicas campesinas, ajenas a los artificios de las damas y a esa acumulación de tópicos que ha venido transitando la literatura renacentista a lo largo de todo un siglo y que aún tendrá un porvenir dilatado en el XVII. Así pues, en Martínez parecen entrar en contienda los elementos de la tópica literaria (por la vía de la *imitatio*) y la visión realista que, tal vez, sea fruto de su propio deseo, de tal modo que la descripción de la mujer según la tradición literaria se hace más artificial cuando reconocemos esta doble visión.

El *locus amoenus* de procedencia pastoril es otro de los factores que definen el mundo idealizado del Renacimiento, en el camino de un deleitoso apartamiento de todo lo artificioso y de todo lo que supone la rutina de las ciudades y el tedio urbano, con sus preocupaciones y problemas. Desde Virgilio, la descripción de paisajes agradables a partir de un esquema perfectamente reconocible ha formado parte del quehacer literario de todos los escritores que han buscado la imitación de los clásicos. El bucolismo virgiliano se proyecta en las églogas de Garcilaso de la Vega y en las novelas pastoriles, desde Montemayor a Cervantes, y desemboca también, por la vía de la idealización de la vida, en los libros de caballerías, donde sirve de escenario de las pasiones, de los encuentros de armas y de los encuentros amorosos, como ya se dijo arriba. No será preciso recoger aquí textos que describan este tipo de paisajes idealizados, pues en otras ocasiones han sido citados a lo largo del trabajo<sup>39</sup>, pero sí será necesario dejar claro que su presencia en *La toledana discreta* es numerosa y que siempre se deslizan por los cauces ya conocidos: ríos y arroyos cantarines, árboles frondosos, hiedra y verdura exuberantes, aves canoras, viento suave, silencio sonoro, sombra fresca... Todo lo necesario para pasar las horas de calor rodeado de naturaleza o, simplemente, para descansar en medio de la vegetación imponente de un mundo que parece virgen, intacto, no mancillado aún por la mano del hombre. A todo esto, Martínez le añade características mágicas (como el encontrarse siempre en primavera) y, en ocasiones, animales salvajes que parecen totalmente fuera de lugar y que no son habituales en los

---

<sup>39</sup> Pueden verse, no obstante, como ejemplos señeros de este tipo de descripción tópica, los siguientes versos: VII, vv. 73-104; XIX, vv. 512-592; XXXIII, vv. 57-88 y XXXIV, vv. 33-56, por citar sólo unos pocos casos. El lector queda remitido, además, a lo indicado en la siguiente nota.

paisajes idealizados que encontramos en los poetas del siglo XVI (tigres, leones...) <sup>40</sup>.

Finalmente nos vamos a detener en el tercer tópico que hemos destacado: el *beatus ille* horaciano, que ha quedado relegado al final de este capítulo por ser, a nuestro entender, más distante que los otros dos anteriores en lo que se refiere a su presencia en los libros de caballerías. El mundo ideal que representan los textos caballerescos (y entre ellos, por supuesto, el poema de Eugenio Martínez), se establece en torno a la vida regalada de la corte, por un lado, y, sobre todo, a la vida errante y aventurera de los caballeros, cuyo componente ideológico se fundamenta en el código del honor y en la fidelidad feudal, todo ello pasado por el filtro siempre purificador del amor como ideal inseparable del rudo guerrero, que se convierte en un débil niño en presencia de su dama. Es, pues, un idealismo que busca la fama a partir de la destreza en el manejo de las armas, sin que el caballero espere más recompensa que la de ser correspondido por la señora de sus pensamientos. El caballero andante renuncia a menudo a la vida cortesana, pero no para adentrarse en la vida campestre y apartarse del “mundanal ruido” al que se refiere Fray Luis de León: su huida de la corte está motivada por la continua búsqueda de la aventura. Por eso, el elogio de la *aurea mediocritas* y de la vida campestre que nos vamos a encontrar en la conversación de Roanisa con los pastores a la que nos acabamos de referir, nos parece un tanto fuera de lugar en un texto que tiene como base las aventuras caballerescas. El fragmento que insertamos a continuación pretende ser testimonio de ese *beatus ille* que conecta *La toledana discreta* con las odas de Horacio, con la más refinada poesía de Fray Luis de León y con el retórico tratado renacentista que, con el título significativo de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, compusiera en la primera mitad del siglo XVI el franciscano Fray Antonio de Guevara:

“¡Con cuánto más descanso aquí vivimos  
tras nuestro ganadillo por la sierra,  
donde jamás ni vemos ni sentimos  
el bullicioso estruendo de la guerra!  
No codiciamos cargos ni servimos  
a nadie por ganar estado o tierra;  
solamente buscamos la comida  
que baste a sustentar la dulce vida.

---

<sup>40</sup> Para todo lo relacionado con el *locus amoenus*, vid. el apartado 9.1.2., referente al espacio y, más concretamente, el 9.1.2.2., sobre lugares irreales sin nombre propio. Allí hemos analizado el poder evocador y la fuerza literaria de los paisajes idealizados en nuestro poema.

Gozamos de la fruta sazónada  
que los robustos árboles ofrecen,  
del agua dulce, más que nieve elada,  
de las uvas que en torno de ella crecen;  
que la silvestre vid, yendo enlaçada  
por los olmos, que parras apetecen,  
el roxo fruto da graciosamente  
sin recibir labor de alguna gente...”

(Canto XXIX, vv. 441-456)

*Aurea mediocritas*, apartamiento de la vida complicada de la corte, placer y hedonismo al amparo de la más estilizada naturaleza, cuya medida nos es dada por el *locus amoenus* recién comentado, y que aquí, en el poema de Eugenio Martínez, parece tomar una cierta entidad desde el momento en que leemos la conclusión del narrador que supone el cierre del diálogo que la doncella guerrera ha mantenido con su rústico acompañante: “no quiso replicarle, porque siente / lo uno, ser aquello verdadero...” Que éstas sean palabras prestadas al narrador por el autor o simplemente una reflexión de aquél es algo que tampoco tiene aquí excesiva importancia, pues lo que realmente debe quedar claro tras su lectura (y la de los versos precedentes) es que Martínez quiso componer un poema en el que estuviera presente, amén del mundo alambicado y artificioso de los caballeros andantes, el fruto más granado de su tiempo, a través del tratamiento de tópicos y el empleo de elementos capaces de inscribir la obra en la estética renacentista. En *La toledana discreta* podemos apoyarnos para estudiar, con cierta precisión, las características de la literatura del siglo XVI, sin perder de vista que su construcción mira ya, a lo lejos, el surgimiento de la nueva estética, proyectada, como se ha visto, a través de determinados procedimientos retóricos presentes en los versos de este poema épico que pudo haber sido una novela de caballerías. Las páginas anteriores pretenden ser un catálogo razonado de cómo Eugenio Martínez desarrolló ampliamente el concepto renacentista de la *imitatio*, en el momento de escribir este libro de aventuras caballerescas crepuscular: en él no podían faltar ni los tópicos del Renacimiento ni los procedimientos retóricos más empleados en su tiempo, pues unos y otros delatan con claridad su ascendencia clásica, base fundamental del arte renacentista.

Precisamente a partir del concepto de la *imitatio* podemos entender, para terminar, el título del poema de Martínez, en el que destaca la intención genealógica que emparentamos con

autores de la antigüedad grecorromana, como Ferécides de Atenas (siglo VI a. de C.), cuyas *Genealogías* enlazan con la *Teogonía* de Hesíodo y le propician el nombre de El Geneálogo o, más cerca en el tiempo, con el propio Boccaccio y su obra *De genealogiis deorum gentilium*. Más allá de la imitación de los clásicos, en la *Genealogía de la toledana discreta* encontramos no sólo el enlace con los textos que acabamos de citar, sino también una proyección posterior, a través del adjetivo *discreto*, de tanto uso en la literatura castellana del siglo XVII, cuya presencia es fundamental en los títulos de algunos autores de gran talla. Citaremos únicamente *La discreta enamorada* (1618) de Lope de Vega o *El discreto* (1645) de Baltasar Gracián. El valor retórico del nombre de nuestro poema se confirma con estos parentescos que, desde el pasado al futuro, instalan la obra en una línea que conjuga lo cronístico con lo novelesco, siempre dependiendo del juego poético que se ha propuesto el autor.

## 11. CUESTIONES TEXTUALES

### 11.1. Historia editorial del texto: las ediciones de Toledo y la de Alcalá de Henares

Desde las primeras referencias escritas sobre el libro de Eugenio Martínez, *Genealogía de la toledana discreta*, se suscita el principal problema con respecto a la fecha de publicación. En efecto, la primera mención que hemos encontrado es la de Tomás Tamayo de Vargas, quien, en su *Junta de libros* de 1624, incluye nuestro texto con una referencia vaga que denota, a todas luces, que el bibliógrafo no ha visto el libro o que escribe de memoria. La reseña es la siguiente:

“EUGENIO MARTÍNEZ, de Toledo / 1ª parte de la Genealogía de la Toledana / en octavas. Toledo por [ ]4º.”<sup>1</sup>

Si cotejamos la portada de la edición que se ha conservado, veremos que la ficha de Tamayo está muy incompleta, ya que no transcribe el título entero, no indica a quién va dirigida la obra y, además, nos dice que está impresa en Toledo, cuando lo correcto es Alcalá de Henares. Muy significativo nos parece el hecho de que no transcriba el nombre del impresor ni el año de impresión (que en el manuscrito de Tamayo dejan un hueco en blanco, que hemos transcrito entre corchetes y que parece indicar la voluntad del autor de volver sobre ello una vez resuelta la duda que, a todas luces, tenía éste cuando hizo la ficha de *La toledana discreta*). La ignorancia que Tamayo demuestra sobre lo referente a nuestro poema queda clara, aun cuando sí nos informa de que se trata de un poema en octavas y que está impreso en cuarto, extremos éstos que muy bien podría recordar de un momento anterior en el que es probable que tuviese un ejemplar en sus manos: una rápida ojeada a las páginas del libro informa de su estructura métrica y del tamaño del mismo, a la vez que puede servir, igualmente, para captar los principales datos de la portada. Precisamente de esta mirada somera se puede desprender la confusión con respecto al lugar de impresión, asimilado por Tamayo con el lugar de nacimiento de Martínez, claramente expresado en el frontispicio del libro. El olvido del año y del impresor entran dentro de la lógica, pues esa visualización rápida del volumen sólo permitió, por lo que se ve, el recuerdo de los datos más

---

<sup>1</sup> Thomas Tamayo de Vargas, *Junta de libros. La maior que España ha visto en su lengua Hasta el año MDCXXIV*. Mss. 9752 y 9753, Biblioteca Nacional de Madrid, tomo II, p. 159.



significativos. Creo muy probable que Tamayo tuviera facilidad de acceso al libro de Martínez, pues así nos lo hace ver el hecho de que dejara un espacio en blanco al que, como ya se dijo, seguramente pensara volver una vez resueltas las dudas, aunque luego no lo hiciera.

La parquedad de esta información contrasta con la mayor exhaustividad con que reseña la otra obra impresa de Martínez:

“F. EUGENIO MARTÍNEZ de la orden del / Císter (no se si es diferente del primero)  
/ Vida i martyrio de Sta. Inés / En verso Alcala por Hernan Ramirez. 1592. 8º.”<sup>2</sup>

Aparte de las razonables dudas sobre si se trata del mismo autor de la obra anterior, Tamayo transcribe aquí la portada con bastante exactitud, si bien no la copia entera. Lo más llamativo es que, en este caso, no hay ninguna duda acerca del año y lugar de impresión, que se ajustan a los de la única edición existente de la *Vida de Santa Inés*.

El contraste entre las reseñas de estas dos obras de Martínez en la *Junta de libros* de Tamayo, no es más que el punto de partida para toda una serie de lagunas en torno a la obra objeto de nuestro trabajo. No podemos saber por qué figura tan incompleta la ficha de *La toledana discreta*, pero sí podemos afirmar que la edición que nos ha llegado no coincide en el único dato que Tamayo ofrece sobre la impresión: la ciudad. Y será a partir de este concepto desde donde nos encontraremos con el principal problema textual del poema, que no será otro que el de la existencia (si se puede decir así) de una edición fantasma. La cuestión se genera en la segunda referencia cronológica que hemos hallado sobre Eugenio Martínez y que, a la vez, es una de las más importantes fuentes de conocimiento de su vida y obra; se trata del *Phoenix reviviscens* de Crisóstomo Henríquez, publicado en Bruselas en 1626. Henríquez reseña nuestra obra con las siguientes palabras: “*Discreta Toletana. liber unus. quem ante conversionem scripserat. Est impressus Toleti in quarto anno Domini 1599*”<sup>3</sup>. Según estas palabras habría existido una edición toledana del poema que saldría de las prensas en el año 1599, pero hasta la fecha no hemos encontrado ninguna constancia de la citada edición, aunque sí todo un rosario de referencias posteriores, amparadas a todas luces en la cita de Henríquez<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Tamayo de Vargas, *ibidem*.

<sup>3</sup> Crisóstomo Henríquez, *op. cit.*, p. 343.

<sup>4</sup> Quienes siguen más directamente las palabras de Henríquez son Carlos de Visch, *Bibliotheca scriptorum sacri ordinis cisterciensis elogiis plurimorum maxime illustrium adornata*, Colonia Agrippinae, Apud Ioannem Busaeum, 1656, y Constantino Cordón, *Memoria Chronologica de los Abbades y Varones Ilustres de este Imperial y Real Monasterio de Huerta*, c. 1740, ms. 145 del Archivo de Santa María de Huerta. Ambos mantienen la única

Como se puede ver, hasta aquí no hay ni una sola referencia a la edición de Alcalá de 1604 que nosotros hemos manejado para el presente estudio, lo que nos indica, en cierto modo, el abandono y olvido en el que se encontraba el poema de Martínez. Los comentaristas se rigen por la referencia de Crisóstomo Henríquez y se limitan, exclusivamente, a transmitir una información sin contrastar, que nos ha llevado a considerar la existencia de la edición de Toledo, de la que, como veremos, no hay ningún testimonio real.

Así las cosas, el insigne bibliógrafo Nicolás Antonio<sup>5</sup> rectifica ligeramente el asunto de la edición de nuestro libro al incluir, junto al año de 1599, el de 1604 (recordemos que éste es el año de la edición de Alcalá que conservamos), pero no modifica el lugar de impresión: Toledo. Alguna noticia debía de tener Antonio de esta segunda fecha, pero parece también evidente que tampoco vio el libro y que seguía la tradición de escribir a partir de informaciones no contrastadas. Nos parece significativo que restaure el título del poema y lo cite como *La toledana discreta* (con la ubicación correcta del adjetivo), frente a la tendencia iniciada por Henríquez, y seguida hasta este momento, de titularlo *La discreta toledana*, pues indica que alguien (posiblemente el informante de Antonio) sí vio el libro o, al menos, conocía con más exactitud su título. Sin embargo, seguimos sin ver por ningún sitio la referencia a la edición que, paradójicamente, parece ser la única que en realidad se llevó a cabo.

El problema se mantiene en la *Biblioteca cisterciense española*, de Roberto Muñiz, publicada en Burgos en 1793. Muñiz tiene ahora dos fuentes: Henríquez y el propio Nicolás Antonio, al que cita expresamente, pero no sigue con rigor, pues no coinciden las fechas que ambos dan para la impresión de la *Vida de Santa Inés* (Muñiz anota 1590, siguiendo a Henríquez, y Antonio reseña la auténtica de 1592). En lo que se refiere a nuestro poema, Roberto Muñiz insiste en las fechas indicadas por Antonio y mantiene, igualmente, que el libro se imprimió en Toledo<sup>6</sup>. De nuevo estamos ante un bibliógrafo que trabaja con las referencias de sus predecesores y que, sin ninguna duda, no tuvo acceso al texto de Eugenio Martínez.

Hasta el siglo XIX, como queda demostrado, la historia editorial de *La toledana discreta*

---

referencia editorial de Toledo y de 1599, lo que significa que no han tenido nunca en su poder un ejemplar de la edición de 1604 y que escriben copiando directamente de Henríquez, cuya deuda reconocen los dos con la referencia del *Phoenix*, que figura al final de sus respectivas reseñas de Martínez.

<sup>5</sup> Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Apud Joachinum de Ibarra, 1783, p. 361.

<sup>6</sup> Roberto Muñiz, *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, Joseph de Navas, 1793, p. 209.

es, desde el punto de vista de sus comentaristas, un caos auténtico basado en una edición inexistente y en el más absoluto de los desprecios, según confirma el hecho de que ninguno de los compiladores que la cita ha visto jamás un ejemplar de la obra. Tendríamos que exceptuar aquí a Tamayo de Vargas y a Crisóstomo Henríquez quienes inician las referencias, al parecer, hablando de memoria y fiándose en gran medida de la veracidad de sus recuerdos, pero tal vez sean los únicos que vieron el libro, como se desprende de lo que dejamos dicho arriba.

Tendrá que pasar casi un siglo para que nos encontremos con la siguiente referencia que hemos rescatado, y que se encuentra en el bibliógrafo valenciano Pedro Salvá, en el último tercio del XIX. Por primera vez se cita la edición de Alcalá de Henares y por primera vez nos hallamos ante alguien que sí conoce el libro y nos da la reseña exacta de la portada. Para Salvá, la única edición existente de *La toledana discreta* es la de 1604 en Alcalá: “Infiero por los preliminares, que están todos fechados en 1603, que la presente es la primera edición, y que Nic. Antonio se equivoca al anunciar otra de Toledo, 1599. 4º. En lo que sí padece error positivamente, es en suponer que la de 1604 salió a luz también en Toledo”<sup>7</sup>. Estas razones, fundadas en la certeza que da la portada del libro, nos llevan a dudar más si cabe de las referencias anteriores que, como venimos diciendo, no tienen más apoyo que la copia de alusiones previas a nuestra obra. Salvá también ha contrastado sus datos con la obra de Nicolás Antonio, pero ha razonado la dudosa veracidad de su información a partir de los únicos documentos fiables de los que disponemos, a saber; la edición de Alcalá y los preliminares de la misma, de los que hemos de servirnos también para sacar las primeras conclusiones.

Tras Salvá, las referencias comienzan a ser más fiables, desde el momento en que sus autores no citan de oídas y se ciñen al texto conservado<sup>8</sup>. Así ocurre en la única monografía de conjunto que se ha escrito sobre la épica culta española del Renacimiento. Nos referimos al estudio de Frank Pierce, quien incluye un “catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700”, en el que no hay más referencia a *La toledana discreta* que la de la edición de Alcalá de

---

<sup>7</sup> Pedro Salvá y Mallén, *Biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, “Sección novelística. Primera división. Libros de Caballerías”, p. 80, ref. 1637.

<sup>8</sup> Entre otros, podemos citar a Pascual de Gayangos, “Catálogo razonado de los libros de caballerías”, estudio preliminar a *Libros de caballerías*, B.A.E., tomo XL, Madrid, Rivadeneyra, 1857; a Graesse, *Nouveau dictionnaire bibliographique*, Leipzig-Paris, H. Welter éditeur, 1900, quien a la edición de Alcalá añade que “Antonio cite un autre édition de ce poème, Toledo 1599” (vol. 4, p. 429); a Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano...*, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1948-1977, o a José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1950 y sigs.

1604<sup>9</sup>.

Contemporáneo de la primera edición de la obra de Pierce (1961) es el artículo del P. Fr. M. Luis Esteban, “Los escritores hortenses”, publicado en la revista *Cistercium*, número 83, en 1962, en el que, curiosamente, se produce una vuelta atrás en lo referente a la fecha de edición de nuestro libro, motivada porque el padre Esteban se limita, casi exclusivamente, a traducir a Henríquez y a seguir lo que éste dice, con el añadido de Muñiz, lo que le lleva a citar como ediciones las de Toledo, 1599 y 1604, tal como hace éste último en su *Biblioteca cisterciense española*. La certeza absoluta de que Esteban no ha visto el libro se confirma con la cita errónea del título (*La discreta toledana*) y con la afirmación de que éste está impreso en octavo.

Llegados a este punto, podríamos establecer un esquema de las citas más significativas de nuestro poema, que nos llevaría a encontrar varias líneas de procedencia en las referencias que nos han aportado. Estas líneas se diferenciarán, sobre todo, por el hecho de que, mientras unos repiten de oídas, otros constatan documentalmente los datos que manejan. El siguiente cuadro pretende arrojar luz sobre el complejo problema que nos ocupa:

SIGLO XVII	Tamayo de Vargas (1624) Toledo, s. f.	Crisóstomo Henríquez (1626) Toledo, 1599		
		Carlos de Visch (1656) Toledo, 1599		
SIGLO XVIII		Constantino Córdón (c. 1740) Toledo, 1599	Nicolás Antonio (1783) Toledo, 1599 y 1604 ----- Roberto Muñiz (1793) Toledo, 1599 y 1604	

---

<sup>9</sup> Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>, p. 341.

SIGLO XIX				Pedro Salvá (1872) Alcalá, 1604 ----- Pascual de Gayangos (1874) Alcalá, 1604
SIGLO XX			M. Luis Esteban (1962) Toledo, 1599 y 1604	Antonio Palau (c. 1948) Alcalá, 1604 ----- José Simón Díaz (1950) Alcalá, 1604 ----- Frank Pierce (1961) Alcalá, 1604

## 11.2. Destino de las ediciones toledanas

Una vez hecho el recorrido por las referencias bibliográficas, parece quedar claro que existen dos momentos en la información que tenemos acerca de *La toledana discreta*: uno que abarca los siglos XVII y XVIII, en el que no existe ninguna alusión a la edición de Alcalá, y el otro, desde el siglo XIX hasta ahora, en el que las reseñas se refieren exclusivamente a ésta edición complutense, con la excepción de M. Luis Esteban quien, como acabamos de decir, trabaja con la información que le aportan otros cistercienses, sin cotejar los datos que saca de ellos.

Sin embargo, si hay algo que podamos afirmar con cierto rigor a estas alturas es que no queda constancia real de la edición de Toledo y casi podríamos aventurarnos a decir que no existió. Ya hemos analizado el carácter poco científico que tienen las afirmaciones de los compiladores anteriores al siglo XIX, que nos han llevado a pensar que sus reseñas se han hecho sin tener presente un ejemplar del poema. Si a esto añadimos que Pérez Pastor no recoge ninguna de las mencionadas ediciones toledanas<sup>10</sup> y que, como hemos leído en Salvá, los preliminares

---

<sup>10</sup> Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1887.

llevan todos fecha de 1603 y 1604, sólo nos faltará decir que no se conserva ningún ejemplar de aquellas impresiones (al menos así nos lo hacen creer nuestras investigaciones), para deducir, con una gran cercanía a la verdad, que *La toledana discreta* no se editó jamás en Toledo. Estaríamos, pues, ante un caso evidente de edición fantasma, motivada, con toda seguridad, por la referencia equivocada que aporta Crisóstomo Henríquez, quien, como se dijo, debía de escribir de memoria sobre la base de sus recuerdos, habida cuenta de que convivió durante un tiempo con Martínez en Huerta y vio algunos manuscritos de éste en su celda. La confusión de Henríquez (y tal vez la de Tamayo de Vargas) se podría ajustar a dos de las posibles causas que pueden originar una edición fantasma, según Jaime Moll: “errata o error de un bibliógrafo, que se transmite a obras posteriores” o “edición supuesta por un bibliógrafo y que otro posterior considera como existente, sin expresar reservas”<sup>11</sup>. De este modo, la edición de Toledo de 1599, citada erróneamente por Henríquez, será tomada como real por Carlos de Visch y por Constantino Cordón, dando pie a Nicolás Antonio para volver a citarla sin ningún reparo.

Pero lo más curioso de nuestro caso es que no sólo existe una edición fantasma, sino que a ésta se le añadirá otra más desde la reseña de Nicolás Antonio quien, como venimos diciendo, también habla de una segunda edición toledana, en esta ocasión de 1604. La explicación de esta nueva edición fantasma sólo puede hacerse teniendo en cuenta la fecha de la impresión de Alcalá, que debió de ser conocida por el insigne bibliógrafo, y que, por motivos que se nos escapan, pasó a ser considerada como de Toledo. Tal vez Antonio ignorara el lugar en el que se dio a la imprenta la edición de 1604, según podría inferirse de la reseña que nos ofrece, en la que, tras anotar el título del poema, añade: “Toleti 1599 & 1604”. Tan escueta información podría tener una doble lectura: o ambas ediciones estarían hechas en Toledo, o sólo la primera sería toledana, quedando la fecha de 1604 como la de una segunda edición cuyo lugar exacto no era conocido por Antonio. En cualquier caso parece evidente, una vez más, que éste no llegó a ver un ejemplar del libro, y que anota la de 1599 siguiendo el error de Henríquez (ya consolidado tras más de un siglo de vigencia), y añadiendo luego la noticia de la de 1604 (de la que recibiría información, sin duda, de un tercero). Al no tener constancia material de esta última, Nicolás Antonio consideró que, si la anterior se imprimió en Toledo, también ésta vería la luz en la ciudad del Tajo, y así lo reseñó sin más (o se limitó a añadir el año sin consignar el lugar de edición).

---

<sup>11</sup> Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro español del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIX, (1979), pp. 49-107, y, en especial, p. 92.

Otro aspecto a tener en cuenta para aventurar que estamos ante una edición fantasma (y no una edición perdida) son los preliminares, cuyas fechas son del año 1603, a excepción del testimonio de las erratas (1 de septiembre de 1604) y la tasa (13 de octubre de 1604). Si seguimos a Jaime Moll, “es muy frecuente aprovechar las autorizaciones administrativas para reediciones posteriores”, aunque “desde un punto de vista legal, toda reedición exigía repetir los trámites señalados anteriormente”<sup>12</sup>. Así pues, la práctica común nos indica que las fechas de los preliminares de *La toledana discreta* debían haber sido, en la edición de 1604, las mismas que en la edición de 1599. Al no ser así, hay que inclinarse una vez más a pensar que esta última edición no existió, si no es que, contra todo lo acostumbrado, se volvieron a redactar los documentos legales que presiden la obra, extremo éste que Moll considera también, pero tras hacer una relación de los distintos tipos de reediciones, en la que siempre se mantiene algún documento de la primera edición: no olvidemos que en nuestro texto todos los preliminares están fechados en 1603 o 1604.

Todavía podríamos añadir otro argumento en defensa de la tesis de la edición fantasma: el escaso éxito cosechado por el poema. Si bien puede parecer que éste es un motivo endeble, no podemos obviarlo sin más, pues una de las causas principales de las reediciones (si no la única) es, precisamente, la buena acogida del libro entre los lectores. Hacer una segunda edición de *La toledana discreta* cinco años después de la primera nos haría suponer que el poema era leído ávidamente, lo cual no concuerda con el escaso conocimiento que de él demostraban tener quienes lo citaron ni con la ninguna información que poseemos acerca del mismo. Por otro lado, no eran muy frecuentes las reediciones de poemas épicos, si exceptuamos algunos de tema religioso (el *San Ioseph* de Valdivielso conoció veintisiete ediciones en el siglo XVII y el *Isidro* de Lope de Vega, ocho) o *La Araucana* de Ercilla, cuyas tres partes completas se imprimieron diez veces en los Siglos de Oro. Curiosamente, algunos de los más celebrados poemas épicos apenas fueron editados en su tiempo, como es el caso de *La Austriada* de Juan Rufo (tres ediciones), el *Monserate* de Cristóbal de Virués (tres ediciones), *La hermosura de Angélica* de Lope (tres ediciones) y *La Cristiada* de Diego de Hojeda (una edición). En cuanto a los poemas épicos que podríamos considerar caballerescos (en la misma línea de *La toledana discreta*), ninguno pasa de la primera edición; hablamos del *Celidón de Iberia* de Gonzalo Gómez de Luque (Alcalá, 1583), *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada 1586) o el *Florando de Castilla*

---

<sup>12</sup> Jaime Moll, art. cit., p. 53.

de Jerónimo de Huerta (Alcalá, 1588). Ni siquiera el celebrado *Bernardo* de Bernardo de Balbuena (Madrid 1624) conoció ninguna nueva impresión en el XVII<sup>13</sup>. A la vista de estos datos, se nos hace muy difícil pensar que nuestro poema sea el único de toda la serie de textos caballerescos que tuviera el privilegio de pasar dos veces por la imprenta, equiparándose así a algunos de los poemas que más ha valorado la crítica desde antiguo.

No parece por tanto posible que las ediciones toledanas se hayan perdido completas, sino más bien que no existieron, y esta hipótesis se refuerza más aún constatando el olvido en el que se ha sumido el libro desde que fue publicado: ni siquiera los que lo han citado parecen haberlo leído (si exceptuamos quizá a uno o dos). De este modo podemos aventurar, tras los razonamientos precedentes, que las ediciones de Toledo (1599 y 1604) son ediciones fantasmas, y que *La toledana discreta* sólo se publicó una vez: en 1604, en Alcalá de Henares.

### 11.3. La edición de Alcalá de Henares

La única edición existente se imprimió en las prensas alcaláinas de Juan Gracián a finales de 1604. Transcribimos a continuación la portada:

GENEALOGIA / DE LA TOLEDANA / DISCRETA. / Primera Parte. / COMPVESTA  
POR EVGENIO / Martinez, natural de la Ciudad de Toledo: / Dirigido a la misma  
Ciudad. / Año [Grabado que representa a un rey en su trono] 1604. / CON PRIVILEGIO.  
/ [Filete] / Impresso en Alcala de Henares, en casa de Iuan / Gracian que sea en gloria<sup>14</sup>.

Sin embargo, los problemas textuales de nuestro poema no terminan en la mención continuada de las ediciones fantasmas de Toledo, ya que se hace preciso añadir que los ejemplares conservados presentan diferencias de forma, que en la mayoría de los casos no pasan de ser correcciones de erratas surgidas en el proceso de impresión, pero que a veces plantean lecturas diferentes que sí modifican de alguna manera un pequeño ramillete de versos. Las variantes ocasionadas por las modificaciones de los impresores nos enfrentan a un texto en el que se pueden distinguir, básicamente, dos estados, distribuidos caóticamente por los diferentes cuadernillos que componen el libro. En tres ocasiones el número de estados se incrementa en uno; concretamente

---

<sup>13</sup> Para todo lo relacionado con las ediciones de la poesía épica, *vid.* el "catálogo de poemas épicos (1550-1700)" que incluye Frank Pierce como apéndice en su monografía *La poesía épica del siglo de oro, op. cit.*, pp. 327-362.

<sup>14</sup> Transcribo la portada del ejemplar que hemos llamado BNM1, cuya signatura es R-1788.



en la suma de la 'tassa' y en los cuadernillos que llevan la signatura *Ee* y *Qq*<sup>15</sup>. Según Jaime Moll, definimos el estado como "las variaciones, no planeadas intencionadamente, que presentan los ejemplares de una edición, producidas durante la impresión o posteriormente a la misma o a su puesta en venta"<sup>16</sup>. No hay ninguna duda de que las variantes que nos encontramos en *La toledana discreta* obedecen a actos no planeados intencionadamente, pues mayoritariamente son correcciones de erratas que se subsanan sobre la marcha, muy probablemente en pleno proceso de impresión. Deducimos que los pliegos iban siendo corregidos según salían de las prensas y que, cuando se detectaba cualquier fallo, se detenía el trabajo para cambiar el tipo equivocado. Dependiendo del poco o mucho celo del corrector de turno, las erratas persistentes son más o menos numerosas, y resulta curioso que en algunas páginas en las que se ha verificado una corrección quedan aún palabras sin corregir, por lo que cabe inferir que, salvo raras ocasiones, la rectificación que se llevaba a cabo era más bien superficial.

Una de las variantes que más llama la atención es la que produce los tres estados en la tasa, documento imprescindible para que la edición pudiera llevarse a cabo<sup>17</sup>. Una serie de ejemplares, que constituyen el primer estado, no llevan impresa la tasa, lo que hace pensar que se imprimieron los preliminares (lo último que pasaba por las prensas) a la espera de la llegada de este documento, pues el hueco destinado a su inclusión queda libre bajo la aprobación. Sin duda, estos ejemplares fueron terminados entre el uno de septiembre de 1604 (fecha en la que Murcia de la Llaneja firma las erratas) y el trece de octubre del mismo año, día que figura en la tasa. El segundo estado lo constituyen los ejemplares que imprimen este formulismo legal con un error de cálculo en el montante total de los maravedís, impresos, lógicamente, después del trece de octubre, y el tercer estado (de fecha imprecisa, pero muy probablemente en el mismo mes) es el que recoge la tasa con la suma correcta.

Estas idas y vueltas nos hablan de un proceso editorial desordenado y descuidado, que se completa en toda su magnitud con el vaivén de las variantes que se reparten en los dos o tres estados que se van sucediendo en los diferentes cuadernillos del libro. Podemos tener una idea

---

<sup>15</sup> Julián Martín Abad recoge también tres estados de la portada, como excepción a la tónica general de la presencia de dos estados (*La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco-Libros, 1999, pp. 133-134). Para más información al respecto, *vid.* también la nota correspondiente a la portada en la edición del poema.

<sup>16</sup> Jaime Moll, *art. cit.*, p. 65.

<sup>17</sup> *Ibid.* Jaime Moll, *art. cit.*, pp 51 y siguientes.

bastante aproximada de los métodos de impresión en los talleres de los Siglos de Oro, a partir del detenido escrutinio de las modificaciones llevadas a cabo en el texto de *La toledana discreta* durante su azaroso proceso editorial. No parece que haya dos ejemplares iguales entre los que hemos cotejado, ya que cada uno de ellos presenta variantes diversas en cuadernillos que no siempre coinciden en los mismos volúmenes.

#### 11.3.1. Relación de ejemplares conservados de la edición de Alcalá

La relación que sigue recoge todos los ejemplares conservados de los que tenemos noticia, con indicación de la biblioteca o institución que los alberga, así como su signatura identificativa y la abreviatura que nosotros hemos usado para referirnos a cada uno de ellos:

1. BOSTON (Massachusetts, EE.UU.), Public Library, sign. D.154,14. *Boston*.
2. LISBOA (Portugal), Biblioteca Nacional, sign. Res. 1145 P. *Lisboa*.
3. LONDRES (Gran Bretaña), British Library, sign. 1073. k. 31. *Londres*.
4. MADRID, Real Academia Española, sign. 37-V-6. *RAE*.
5. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-1788. *BNM 1*.
6. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-3161. *BNM 2*.
7. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-5367. *BNM 3*.
8. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-6860. *BNM 4*.
9. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-13206. *BNM 5*.
10. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-15856. *BNM 6*.
11. MADRID, Biblioteca Nacional, sign. R-28636. *BNM 7*.
12. MADRID, Biblioteca de Palacio, sign. VIII/13762. *Palacio*.
13. MADRID, Universidad Complutense. Facultad de Filología, sign. Res. 1043. *UCM*.
14. MADRID, Biblioteca Francisco de Zabálburu, sign. 31-56. *Zabálburu*.
15. MUNICH (Alemania), Bayerische Staatsbibliothek, sign. 4 P. o. hisp. 51. *Munich*.
16. MURCIA, Instituto Teológico de los PP. Franciscanos, sign. 536. *Murcia*.
17. SANTANDER, Biblioteca Menéndez Pelayo, sign. 834. *Santander*.
18. TOLEDO, Biblioteca Pública, sign. 1/1419. *BPT 1*.
19. TOLEDO, Biblioteca Pública, sign. 1/1420. *BPT 2*.
20. VALENCIA, Biblioteca Universitaria, sign. Y-15/88. *Valencia*.
21. VALLADOLID, Catedral, *Valladolid*.

### 11.3.2. Descripción de los ejemplares conservados

Todos los testimonios presentan, en principio, un grado de conservación aceptable, si bien algunos de ellos adolecen de una encuadernación más deficiente. El papel usado en la impresión no parece de muy buena calidad. En cuanto al mantenimiento de la integridad del libro, podría decirse que no todos se han conservado completos, y que varios de ellos carecen de páginas, sobre todo del principio y del final.

No siempre ha resultado fácil identificar la procedencia de los ejemplares, que en la mayoría de los casos no llevan ningún sello ni *ex libris* que nos hable de su anterior propietario. No obstante, cuando ha sido posible hemos reseñado este aspecto.

Hemos visto personalmente catorce de los dieciseis ejemplares cotejados, de ahí que en la descripción siguiente falten algunas precisiones acerca del aspecto exterior de los ejemplares a los que sólo hemos tenido acceso parcialmente, por medio de fotocopias. Sin embargo, los datos de los que disponemos en relación con esos dos volúmenes son absolutamente fidedignos y nos permiten llevar a cabo el trabajo principal al que nos hemos enfrentado en este apartado: la colación de las páginas con variantes y la distribución de éstas en los diferentes cuadernillos afectados.

Se ha intentado reseñar en la descripción de los ejemplares todo aquello que resulta significativo desde el punto de vista de la transmisión textual; estado de la portada y los preliminares, errores de paginación, ejemplares mutilados, confusiones en la encuadernación, procedencia de los libros y aspecto exterior. He optado por la identificación de cada uno de los

---

<sup>18</sup> Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, *op.cit.*, p. 135. Cuando comenzaba el presente trabajo tuve acceso a la relación de ejemplares conservados de *La toledana discreta* gracias a la amabilidad de don Julián Martín Abad, el cual facilitó dicha lista a don Luis de Cañigral, quien a su vez me la hizo llegar a través de nuestra común amiga y colega doña María del Carmen Vaquero Serrano. A los tres les agradezco una vez más su desinteresada colaboración. En la citada relación, dos años anterior a la publicación del repertorio complutense arriba reseñado, no figuraban los ejemplares que hemos llamado Murcia, Santander y Viena, por lo que, dado lo avanzado del trabajo cuando recibo noticias de su existencia, no los he podido cotejar. Del mismo modo han quedado fuera de mi alcance, por diversos motivos, los ejemplares de Londres, Valencia y Valladolid. Del primero de ellos he podido recabar alguna información que, en su debido momento, será explicitada. Los otros dos no eran fácilmente accesibles cuando necesité su consulta: en Valencia, unas obras en la universidad mantenían embalado el ejemplar y en Valladolid las condiciones de conservación (no muy adecuadas) impedían localizar la ubicación exacta del libro. Todos los ejemplares restantes han sido minuciosamente cotejados con el R-1788 de la Biblioteca Nacional de Madrid que es el que nos sirve de base para el trabajo. Por otro lado, la aparición de tres nuevos ejemplares en el escaso plazo de dos años indica que todavía pueden conservarse más en lugares que hoy son ignotos para nosotros y, en cualquier caso, ninguno de los conservados ofrece dudas acerca de cuestiones básicas como la fecha y el lugar de impresión del poema.

testimonios con las abreviaturas de la relación precedente, aunque indicando siempre la signatura. Incluyo a continuación los errores comunes de foliación; se indicarán oportunamente las variaciones que pudieran existir en los distintos ejemplares con respecto a la relación que sigue.

#### Errores de foliación comunes a todos los ejemplares:

Folio 43 (por 23), 35 (53), 90 (80), 139 aparece repetido, 165 (166. 165 aparece dos veces y corre el número como si fuera el 166), 166 (167), 164 (168), 197 (203), 243 (250), 245 (254), 293 (291), 296 (310), 314 (322).

#### Ejemplares:

##### **Boston**

Signatura D.154, 14. (Public Library)

Procedencia: No tiene ex libris de procedencia anterior, pero forma parte de la colección de Ticknor, legada por éste a la biblioteca de Boston.

Conservación: Conocemos este ejemplar a través de copias, en las que se puede apreciar un marcado deterioro de las páginas iniciales, desde la misma portada, que parecen estar restauradas o, en el peor de los casos, agujereadas. Se encuentra mutilo desde del folio segundo del prólogo hasta el comienzo del poema, por lo que carece de la dedicatoria “A la Imperial Ciudad de Toledo y su Regimiento” y de los cuatro sonetos laudatorios que preceden al texto. Tampoco conserva los folios ¶¶, ¶¶ 2, ¶¶ 3 (todos recto y verso) del “Prólogo al lector”.

Tasa: No contiene la suma de la tasa.

Portada: Se lee “Primera parte”.

Foliación: Contiene los errores comunes.

##### **Lisboa**

Signatura Res. 1145 P.

Procedencia: Lleva un sello en la portada de difícil identificación, en el que aparecen entrelazadas tres letras que podrían ser BPB o R?B. No tiene ningún otro signo que nos hable de su procedencia anterior.

Conservación: El libro se conserva completo, sin mutilación alguna, si bien su estado de conservación no es del todo perfecto, pues en muchas páginas se observa el efecto demoledor de

la carcoma que, en varias ocasiones, dificulta la lectura. El grabado de la portada en el que figura un rey en su trono está cuidadosamente recortado con una cuchilla, de manera que sólo queda el escudo que envuelve dicho dibujo.

Tasa: No contiene la tasa.

Portada: “Primera parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

### **Londres**

Signatura 1073. k. 31.

Procedencia: No tiene ningún sello ni *ex libris* de sus anteriores propietarios, pero en la portada lleva la siguiente inscripción: “Robert Southey, Lisbon 1805”.

Conservación: Este ejemplar no conserva los preliminares y sitúa, tras la portada, el prólogo al lector.

Tasa: Al carecer de los preliminares no podemos saber si el ejemplar conservaba o no este documento.

Foliación: Contiene los errores comunes, a juzgar por la información que me facilita la señora Janice Burr, del servicio de reproducciones de la British Library, cuya colaboración agradezco desde estas páginas.

### **RAE**

Signatura 37-V-6.

Procedencia: No tiene más sello de propiedad que el de la R.A.E.

Conservación: Carece de los folios finales, desde el 376 incluido, y de la tabla de cantos y el colofón. Se conserva en bastante buen estado y presenta una encuadernación que podría ser del siglo XVIII.

Tasa: Contiene la suma de la tasa, con la cantidad errónea.

Portada: La inscripción dice: “Primera Parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

### **BNM 1**

Signatura R-1788. Este es el ejemplar que me sirve de base para el trabajo.

Procedencia: No tiene ningún sello ni *ex libris* que certifique sus anteriores propietarios. Tan sólo un nombre manuscrito y una fecha en el hueco de la tasa, de difícil lectura.

Conservación: Está completo, a excepción de la página del colofón. Buen estado.

Tasa y variantes significativas: No tiene la tasa; en su lugar, un hueco destinado a ella (como en el resto de los ejemplares que carecen de este documento). Un cuadernillo aparece desordenado como error de encuadernación, propiciando la siguiente secuencia de folios: 233, 236, 237, 234, 235, 238.

Portada: La advertencia “Primera Parte”, aparece tal como la he transcrito aquí.

Foliación: Contiene los errores de foliación comunes a todos los ejemplares, salvo el folio 203, que aparece correctamente numerado, y no 197 como en el resto.

## **BNM 2**

Signatura R-3161.

Procedencia: No tiene ninguna indicación acerca de anteriores propietarios.

Conservación: Está bastante incompleto. El texto conservado comienza en el folio 12, coincidiendo con el principio del Canto II. Lo que debería anteceder está manuscrito, con letra cuidadísima, pero posterior al siglo XVII. En esta parte manuscrita, los preliminares aparecen sólo citados, con referencia a la fecha y firma de los mismos, todas ellas coincidentes con el resto de los ejemplares. Curiosamente no incluye la reseña de la tasa, lo que hace pensar que copiaba de un ejemplar que no la tenía. El ejemplar es también mutilo del folio 15 y de todos los que quedan desde el 352 hasta el final, incluyendo la tabla de cantos y el colofón. Estos también son manuscritos. Buen estado. En resumen, se conservan los folios 12-14 y 16-351.

Variantes significativas: No las tiene, salvo lo dicho arriba.

Portada: No tiene.

Foliación: Se ajusta rigurosamente a los errores comunes.

## **BNM 3**

Signatura R-5367.

Procedencia: No tiene ningún sello que indique su procedencia.

Conservación: Faltan todos los folios desde el 334 incluido, al comienzo del Canto XXX. La portada y los preliminares están completos, aunque restaurados. Buen estado.

Tasa: No lleva impresa la tasa.

Portada: Lleva la inscripción “Primera Parte”.

Foliación: Sus errores se ajustan a los comunes a todos los textos.

#### **BNM 4**

Signatura R-6860.

Procedencia: Lleva un sello en el que se lee: “Librería del Exmo. S.D. Ag. Durán. B.N. Adquirida por el gobierno en 1863.”

Conservación: Le faltan el folio 376 y el colofón. Buen estado.

Tasa: Contiene la tasa con la suma correcta de maravedís.

Portada: Lleva la inscripción “Primera Parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

#### **BNM 5**

Signatura R-13206.

Procedencia: Lleva el sello de Pascual de Gayangos. Además, en la portada hay una inscripción manuscrita en la que se lee: “de la libr<sup>a</sup> de don ferdo. de Henao ¿Monjaraz?”.

Conservación: Ejemplar muy bien conservado, en el que no falta ningún folio.

Tasa: Contiene la tasa con el error en la suma total de maravedís.

Portada: Lleva la inscripción “Primera Parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

#### **BNM 6**

Signatura R-15856.

Procedencia: Carece de sellos o inscripciones que nos ayuden a saber su procedencia.

Conservación: Está completo. Sólo hay algún deterioro en la parte inferior de la última hoja de la tabla de cantos.

Tasa: No contiene la tasa.

Portada: Lleva la inscripción “Primera Parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

### **BNM 7**

Signatura R-28636.

Procedencia: No tiene ningún sello que permita conocer su procedencia.

Conservación: Está completo y en buen estado.

Tasa: No tiene la tasa.

Portada: La inscripción dice: “primera parte”, con minúsculas, además, parece como si hubiera habido un papel pegado encima de este texto: se observa como un recuadro alrededor.

Foliación: Además de los errores comunes, en este ejemplar, también se producen otros dos: 76 por 79 y 78 por 84.

### **Palacio**

Signatura VIII/13762.

Procedencia: El único sello que tiene es el de la Real Biblioteca.

Conservación: Se conserva en muy buen estado y parece que no le falta ningún folio. La encuadernación es muy cuidada.

Tasa: Contiene la tasa con la suma correcta de los maravedís.

Portada: Se lee “Primera parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

### **UCM**

Signatura Res. 1043.

Procedencia: No tiene ningún sello que indique su procedencia.

Conservación: Está encuadernado en pergamino y se conserva en bastante buen estado.

Tasa: No lleva impresa la tasa.

Portada: Se lee “Primera parte”.

Foliación: Tiene los errores comunes, pero numera correctamente el folio 203, que en otros ejemplares figura como 197.

### **Zabálburu**

Signatura 31-56.

Procedencia: No tiene ningún sello que indique su procedencia (ni siquiera el sello de la propia



biblioteca), pero en la portada hay una anotación manuscrita en la que se lee: “Es del Dr y Canonigo Ambrosio Fontaner”.

Conservación: Ejemplar cuidado, aunque mutilo de varios folios, a saber: todo el prólogo al lector, excepto el primer folio; la dedicatoria completa y los sonetos laudatorios. El texto comienza con el principio del Canto I. Al final no falta ninguna hoja, ni siquiera el colofón. En el lomo del libro está escrito: “Poesías de Eugenio Martínez. Primera Parte. Genealogía...”

Tasa: No lleva la tasa.

Portada: Está escrito: “Primera Parte”.

Foliación: Con los errores comunes.

### **Munich**

Signatura 4P. o. hisp. 51 (Bayerische Staatsbibliothek)

Procedencia: En la página posterior a la portada hay un sello en el que se lee “Bibliotheca / Regia/ Monacensis”. Indica este sello que procede de la Biblioteca Real de Baviera que, según Eisenberg, “se remonta a la colección de los Fúcar, y consta en el catálogo de su biblioteca de 1582, publicado por Karl-Ludwig Selig en 1957”<sup>19</sup>.

Conservación: Aparentemente (sólo dispongo de fotocopias de unos pocos folios), no faltan folios, al menos ninguno del principio ni del final.

Tasa: No la tiene.

Portada: Está escrito: “Primera Parte.”

Foliación: A juzgar por los folios de que dispongo, contiene los mismos errores que el resto de los ejemplares, si bien esto no se puede asegurar.

### **BPT 1**

Signatura 1/1419.

Procedencia: Lleva un sello ovalado con la siguiente inscripción, en abreviaturas: “Comisión de Monumentos Históricos-Artísticos de la Provincia de Toledo”.

Conservación: Ejemplar mutilado. Carece de la portada y del privilegio real. El texto conservado comienza en la aprobación, bajo la cual está la tasa. Este primer folio conservado está muy

---

<sup>19</sup> Introducción a Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes y cavalleros*, op. cit., p. LXVI. En nota, el título del catálogo de Selig, “A german library of spanish books”, en *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 19 (1957), pp. 51-79.

deteriorado. Le falta completo el prólogo al lector. Tampoco tiene los folios 362 a 365, que forman un cuadernillo. El resto se conserva, excepto el colofón. Tiene una encuadernación que parece del siglo XVIII. Se conserva en regular estado.

Tasa: Contiene la tasa con la suma incorrecta.

Portada: No tiene.

Foliación: Con los errores comunes.

## **BPT 2**

Signatura 1/1420.

Procedencia: Lleva un sello como el de BPT1.

Conservación: Ejemplar mutilado. No tiene portada ni privilegio real; como el anterior, comienza en la aprobación. Lleva una portada manuscrita, con letra cuidada, que dice: "LA TOLEDANA / Discreta. / Poëma / POR EVGENIO / Martinez. / en Alcala. / .1604." Al final falta el folio signado con Bbb7 y el colofón. Como su compañero, tiene una encuadernación del siglo XVIII y no se conserva muy bien.

Tasa: No tiene la tasa.

Portada: No tiene.

Foliación: Con los errores comunes.

## **Valencia:**

Signatura Y-15/88.

No hemos podido acceder a este ejemplar por los motivos expresados en la nota 18 del presente capítulo.

## **Valladolid:**

Desconocemos todo acerca de este ejemplar, incluso la signatura. Ver la nota 18 de este capítulo.

Los ejemplares de Murcia, Santander y Viena, cuya noticia nos ha llegado cuando este trabajo estaba ya tocando a su fin, no han sido colacionados por esta misma razón, tal y como expresamos en la mencionada nota 18.



## 12. CRITERIOS DE EDICIÓN

Transcribimos el texto a partir del ejemplar R-1788 de la Biblioteca Nacional de Madrid (que hemos denominado BNM1).

1. La puntuación y la acentuación se ajustan a criterios actuales, así como el uso de signos de interrogación y de exclamación, muchas veces ausentes en el texto, aunque necesarios.
2. Se desarrollan las abreviaturas sin previo aviso.
3. La **s alta** se transcribe como **s** normal.
4. Se mantienen las vacilaciones vocálicas.
5. La **i** con valor consonántico se transcribe como una **j**. Así, **iacetanos** aparecerá en el texto como **jacetanos**.
6. La **u** con valor consonántico se transcribe **v** y, a la inversa, la **v** con valor vocálico se transcribe **u**. De este modo, **prueua** aparece transcrito como **prueba**, y **Evgenio** como **Eugenio**.
7. Mantengo la **qu-** en palabras que hoy se escribirían con **c-**, como es el caso de **qualquiera**.
8. Se mantienen los grupos consonánticos cultos, del tipo **monarchías** o **christal**.
9. La **y** con valor vocálico se mantiene, por no ofrecer lecturas ambiguas. Se transcribe entonces **traýdo** y no **traído**.
10. Se mantiene la alternancia **x/j**, presente a veces en el mismo vocablo. Así, encontramos y transcribimos respetuosamente **dixo** y **dijo**.
11. La alternancia **g/j** se mantiene en casos como **corage** y **coraje**.
12. Se mantiene, asimismo, la alternancia fonética **c/z/ç**. Igualmente encontramos este fenómeno en palabras idénticas, como: **acero/azero/açero**.
13. Se mantiene la **-ss-** intervocálica, así como su alternancia con **-s-**, en casos como **empressa** y **empresa**.
14. Se respeta la alternancia de formas analíticas y sintéticas en casos como: **de ella** y **della**, **de este** y **deste**, **do** y **donde**, etc.
15. Corrijo entre corchetes [ ] las erratas y las elisiones evidentes, para facilitar la lectura.
16. Transcribo con el signo de diéresis (¨) las palabras que lo requieren para completar el cómputo

silábico del endecasílabo.

17. Por el contrario, mantengo la acentuación normal en los casos en que es necesaria la sinéresis para el cómputo silábico, con el fin de no producir problemas de lectura, dada la gran abundancia de casos presentes en el texto.

18. Las erratas que no están presentes en el **Testimonio de erratas** que figura al frente del texto, las corrijo sin anotarlo cuando son suficientemente obvias. Por el contrario, advierto en nota cuando una corrección está registrada en el mencionado testimonio. Igualmente anoto todas las incidencias y errores presentes, a su vez, en este documento preliminar.

19. Suprimo gran parte de los paréntesis que ha colocado el autor (o el impresor), por parecerme más adecuado, en general, el uso de comas según las normas actuales.

20. Los diálogos se distinguen entre comillas (""") y con un guión al inicio de las intervenciones de los distintos personajes. Cuando el diálogo o la frase textual figura dentro de la intervención de un personaje del texto que repite las palabras de otro, se emplean comillas simples (").

21. Se han suprimido las mayúsculas a principio de verso, propias del impresor, ajustándose al uso común de las mismas en la prosa.

22. Del mismo modo se transcriben con minúscula inicial muchos nombres que en el texto figuran con mayúscula, tales como **maga**, **rey**, **príncipe**, **corte**, etc.

23. los nombres abstractos asociados a alguna divinidad (amor, fortuna...) se transcriben con mayúscula inicial cuando suponen una clara y activa intervención de esa potencia en el desarrollo de la frase. Así, por ejemplo, en "entró (...) el poderoso Amor obedecido".

24. Los errores evidentes en los nombres propios se rectifican sin anotarlo.

25. Anoto a pie de página las variantes propiciadas por la existencia de al menos dos estados de la edición (que en ocasiones llegan a ser tres), cuando son suficientemente significativas o modifican el sentido de la frase.

26. En la numeración de los cantos he optado por transcribir, en todos los casos, el cuatro romano como **IV**, en lugar de **IIII** que es la forma empleada en el original.

27. Se mantienen las peculiaridades lingüísticas del texto, en cuanto al léxico y las formas lexicalizadas.

### 13. BIBLIOGRAFÍA

#### Repertorios bibliográficos

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, Matriti, Apud Joachinum de Ibarra, typographum regium, 1783.

BRUNET, Jacques Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Librairie de Firmin Didot freres, fils et cie., 1862, 6 vols.

CATALINA, Juan, *Ensayo de una tipografia complutense*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1888, 4 vols.

GAYANGOS, Pascual de, "Catálogo razonado de los libros de caballerías", introducción a *Libros de caballerías*, B.A.E., tomo XL, Madrid, Rivadeneyra, 1857.

GRAESSE, Jean George Théodore, *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*. Leipzig-Paris, H. Welter éditeur, 1900, 8 vols.

MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco Libros, 1999, 2 vols.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1954-1955, 28 vols.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Toledo, descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad, desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1887.

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Biblioteca de Salvá. Sección novelística. Primera división: Libros de caballerías*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, 2 vols.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1950-, 17 vols.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás, *Junta de libros. La mayor que España ha visto en su lengua desde el año MDCXXIV*. Ms. BNM, 9752 y 9753.

VINDEL, Francisco, *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)*, Madrid, Imprenta Góngora, 1930-1934, 12 vols.

#### Sobre el autor, sus obras y su contexto

CORDÓN, Fr. Constantino, *Memoria Chronologica de los Abbades y Varones Illustres de este Imperial y Real Monasterio de Huerta*, fols. 40-151 de la llamada *Cronología de Cordón*, Ms. c.1730. Archivo del Monasterio de Santa María de Huerta, sign. 145.

ESTEBAN, Fr. M. Luis (O.C.S.O.), “Los escritores hortenses”, en *Cistercium*, núm. 83, año XIV, septiembre-diciembre, 1962, pp. 264-302.

HENRÍQUEZ, Crisóstomo, *Phoenix reviviscens, sive ordinis cisterciensis scriptorum*, Bruxellae, Typis Ioannis Meerbecii, 1626.

LOBERA, Atanasio de, *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y iglesia de León, y de su obispo y patrón san Froylán, con las del glorioso san Atilano, obispo de Çamora*. Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1596.

MUÑIZ, Roberto, *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, Joseph de Navas, 1793.

ROMERO REDONDO, Agustín (O.C.S.O.), “Los fondos archivísticos del monasterio de Santa María de Huerta”, en *Monjes y monasterios españoles. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, s. e., 1995, pp. 276-305.

*Tumbo de todos los privilegios reales y pontificios, arriendos, foros, apeos, donaciones y otros Papeles y Escripturas, que se hallan en este Archivo, y que pertenezzen a la Hazienda, Exempciones y Libertades de este Insigne y Real Monasterio de Huerta*, 1672. Ms. Archivo del Monasterio de Santa María de Huerta, sign. 27159.

VISCH, Carlos de, *Bibliotheca scriptorum sacri ordinis cisterciensis elogiis plurimorum maxime illustrium adornata*, Coloniae Agrippinae, Apud Ioannem Busaeum, 1656.

#### Obras de Eugenio Martínez

MARTÍNEZ, Eugenio, *Libro de la vida y martyrio de la divina virgen y mártir Sancta Inés*, Alcalá, Hernán Ramírez, 1592.

— *Soneto [a San Atilano]*, en los preliminares de Atanasio de Lobera, *Historia de las grandezas*

*de la muy antigua e insigne ciudad y iglesia de León, y de su obispo y patrón san Froilán, con las del glorioso san Atilano, obispo de Çamora, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1596.*

— *Genealogía de la toledana discreta, primera parte*, Alcalá, Juan Gracián, 1604.

### General

ALBORG, Juan Luis, “La épica culta”, en *Historia de la Literatura Española (Edad Media y Renacimiento)*, vol. I, Madrid, Gredos, 1981<sup>2</sup>, pp. 936-957.

ALCOCER, Pedro de, *Hystoria o descripción de la imperial cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554, edición facsímil en Toledo, I.P.I.E.T., 1973.

ALVAR, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, introducción de Pere Gimferrer, edición y notas de Francisco José Alcántara, traducción de Jerónimo de Urrea, cronología y bibliografía de Helena Puigdoménech, Barcelona, Planeta, 1988.

AVALLE ARCE, Juan Bautista, “El arco de los leales amadores en el *Amadís*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), 149-156.

AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997.

BARAHONA DE SOTO, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

BARANDA, Consolación, “De *Celestinas*: problemas metodológicos”, *Celestinesca*, 16.2 (Otoño 1992), pp. 3-32.

*Bestiario medieval*, edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, 1996<sup>5</sup>.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol I, pp. 235-271.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.

— *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter,



- Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998<sup>2</sup>, 2 vols.
- *La Galatea*, edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1978.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1966.
- *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- CORNUALLES, Heldris de, *El libro de Silence*, Traducción de A. Benaim Lasry, Madrid, Siruela, 1986.
- DELGADO, Antonio, *Leyendas de la Ciudad del Tajo*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1986.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- DURÁN, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.
- EISENBERG, Daniel, *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century (a bibliography)*, London, Grant & Cutler Ltd., 1979.
- El cementerio peligroso*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 1984.
- El Romancero*, edición, notas y comentario de Giuseppe di Stefano, Madrid, Narcea, 1978<sup>2</sup>
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, edición de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *España y los españoles hace dos mil años (según la 'Geografía' de Strabón)*, Madrid, Espasa Calpe, 1978<sup>6</sup>.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1988<sup>6</sup>.
- GRACIA, Paloma, "El 'arco de los leales amadores', a propósito de algunas ordalías literarias", *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 95-115.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galeoto español*, edición de Margherita Morreale, Madrid, C.S.I.C., 1968.
- HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos, 1979.
- Historia de Lanzarote del Lago*, introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1987-

1988. 7 vols.

*Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artís d'Algarbe*, en *Libros de caballería*, edición de Alberto Blecuá, Barcelona, Juventud, 1970.

*Historias caballerescas del siglo XVI*, edición y prólogo de Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995, 2 vols.

HOMERO, *Iliada*, edición de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra, 1997<sup>5</sup>

HUERTA, Jerónimo de, *Florando de Castilla, lauro de cavalleros*, Alcalá, Juan Gracián, 1588.

JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII (población, sociedad, economía, historia)*. Tomo V. Toledo. Toledo, Diputación Provincial, 1986.

KINDER, Hermann y Werner Hilgemann, *Atlas histórico mundial. De los orígenes a la Revolución Francesa*, Madrid, Istmo, 1986<sup>13</sup>.

*La búsqueda del Santo Grial*, introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

LACADENA, Esther, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: 'La Angélica' de Barahona de Soto*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1980.

*La doncella de la mula*, edición preparada por Isabel de Riquer, Madrid, Siruela, 1987<sup>2</sup>.

LAPESA, Rafael, "Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLIV (1964), pp. 67-105.

— *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1981<sup>9</sup>.

— "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", en *Festschrift Walther von Wartburg zum 80 geburtstag. Herausgegeben von Kurt Baldinger*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, pp. 523-551.

*La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, Victoria Campo y Víctor Infantes, eds., Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997.

LARA GARRIDO, José, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1994.

— *Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.

— "Teoría y práctica de la épica culta en El Pinciano", *Revista de Literatura*, XLIV, (1982), pp. 5-56.

- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
- Libro del Caballero Zifar*, edición, introducción y notas de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982.
- LLULL, Ramon, *Libro de la orden de caballería*, introducción y traducción de Luis Alberto de Cuenca, Madrid-Barcelona, Alianza Editorial-Enciclopèdia Catalana, 1986.
- MALORY, Thomas, *La muerte de Arturo*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid, Ediciones Siruela, 1985, 3 vols.
- MARÍN PINA, María del Carmen, "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, 2 vols., Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. I, pp. 541-548.
- MARTÍN GAMERO, Antonio, *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*, Toledo, Imprenta de Severiano López Fando, 1862, edición facsímil en Toledo, Editorial Zocodover, 1979, 2 vols.
- MARTORELL, Joanot y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, versión castellana impresa en Valladolid en 1511, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, 3 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1980<sup>16</sup>.
- MOLL, Jaime, "Problemas bibliográficos del libro español del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (enero-abril de 1979), pp. 49-107.
- MONMOUTH, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987<sup>3</sup>.
- OLAVARRÍA Y HUARTE, Eugenio, *Tradiciones de Toledo*, Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1880, edición facsímil en Toledo, Editorial Zocodover, 1980.
- ORTIZ, Blas, *La Catedral de Toledo, 1549. Descripción gráfica y elegantísima de la S.*

- Iglesia de Toledo*, edición de Ramón González y Felipe Pereda, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y cavalleros [El Cavallero del Febo]*, edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 5 vols.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez Verger. traducción de Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 1995
- Palmerín de Inglaterra*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Miraguano Ediciones, 1979, 2 vols.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>.
- POLLMAN, Leo, *La épica en las literaturas románicas. Pérdida y cambios*, Barcelona, Planeta, 1973.
- PRIETO, Antonio, "Del ritual introductorio en la épica culta", en *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, 1975, pp. 15-71.
- "Origen y transformación de la épica culta en castellano", en *Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 117-178.
- *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- RIQUER, Martín de, *Aproximación al 'Quijote'*, Navarra, Salvat Editores, 1969.
- *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- "Las armas en el *Amadis de Gaula*", en *Estudios sobre el "Amadis de Gaula"*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 55-187.
- RIQUER, Martín de y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Editorial Planeta, 1984, 10 vols., vol. I.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco, "Los arzobispos de Toledo en el siglo VII", *Anales toledanos*, III (1971), pp. 181-217.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadis de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- RUIZ DE LA PUERTA, Fernando, *La cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- SILVA Y DE TOLEDO, Juan de, *Historia famosa del príncipe don Policisne de Boecia, hijo*

- y único heredero de los reyes de Boecia, Minandro y Grumedela, y de sus ilustres hechos y memorables hazañas y altas cavallerías*, Valladolid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1602.
- Textos medievales de caballerías*, edición de José María Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, edición. introducción y notas de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.
- Tristán e Iseo*, reconstrucción en lengua castellana e introducción de Alicia Yllera, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- TROYES, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, presentación y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- *El caballero del león*, introducción de Isabel de Riquer, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, prólogo y traducción de Martín de Riquer e Isabel de Riquer, Madrid, Siruela, 1989.
- *Erec y Enid*, edición a cargo de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar, Madrid, Ediciones Siruela, 1987.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la Lengua*, edición, introducción y notas de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1983<sup>2</sup>.
- VÁZQUEZ HOYS, Ana María y Pilar Fernández Uriel, *Introducción a la historia antigua I. Próximo Oriente y Egipto*, Madrid, UNED, 1987.
- VIRGILIO, *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- *Geórgicas*, traducción y edición bilingüe de Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.
- VV.AA., *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 2 vols.
- VV.AA., *Historia de Toledo*, Toledo, Editorial Azacanes y Librería Universitaria de Toledo, 1997.
- WILLIAMSON, Edwin, *El 'Quijote' y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

GENEALOGIA  
DE LA TOLEDANA  
DISCRETA.

Primera Parte.

COMPUESTA POR EVGENIO

*Martínez, natural de la Ciudad de Toledo.*

*Dirigido a la misma Ciudad.*

Año



1604.



CON PRIVILEGIO.

Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan  
Gracian que sea en gloria.

GENEALOGÍA  
DE LA TOLEDANA  
DISCRETA<sup>1</sup>.

Primera Parte.<sup>2</sup>

COMPUESTA POR EUGENIO  
Martínez, natural de la Ciudad de Toledo.  
Dirigido a la misma Ciudad.

Año [grabado que representa a un rey en su trono] 1604.

CON PRIVILEGIO.  
Impresso en Alcalá de Henares, en casa de Juan  
Gracián que sea en gloria.

---

<sup>1</sup> *discreto*: de ‘discernir’, “vale vulgarmente distinguir una cosa de otra y hacer juicio dellas; de aquí se dijo ‘discreto’, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar” (Cov.). *Aut.* añade: “se llama también al que es agudo y eloquente, que discurre bien en lo que habla o escribe”.

<sup>2</sup> Los ejemplares que conservan la portada presentan dos estados en este caso. BNM7 lee ‘primera parte’, con letras minúsculas. Julián Martín Abad señala tres estados de la portada añadiendo al anterior uno más, que se caracteriza por no llevar ninguna indicación que señale que estamos ante la primera parte (Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco/Libros, 1999, vol I, pp. 133-135). En los ejemplares que nosotros hemos cotejado (la inmensa mayoría, *vid.* el capítulo dedicado a los problemas textuales), no se halla ningún caso de este tercer estado, que sí hemos constatado, no obstante, en la reproducción que de la portada incluye Vindel en su manual (*vid.* Francisco Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)*, Madrid, Imprenta Góngora, 1930-1934, 12 vols., vol. V, p. 279, nº. 1626).





EL REY

**P**OR quanto por parte de vos, Eugenio Martinez, natural de la ciudad de Toledo, nos fue fecha relación vos aviades compuesto un libro intitulado *Genealogia de la Toledana discreta*, en que aviays ocupado mucho tiempo con mucho trabajo y estudio, suplicándonos le mandásemos aprovar y daros licencia para le poder imprimir y privilegio por veynte años o como la nuestra merced fuesse, lo qual visto por los del nuestro Consejo, y como por su mandado se hizieron las diligencias que la premática<sup>3</sup> por nos últimamente fecha sobre la impresión de los libros dispone, fue acordado que devíamos mandar dar esta nuestra cédula para vos en la dicha razón y nos tuvimoslo por bien, y por la presente os damos licencia y facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que corran y se cuenten desde el día de la fecha desta nuestra cédula, podáys imprimir el dicho libro que de suso se hace mención por su original que en el nuestro Consejo se vio, que va rubricado y firmado al fin dél de Christóval Núñez de León, nuestro secretario de cámara de los que en el nuestro Consejo residen, con que antes que se venda le traygáys ante ellos juntamente con el original que en el nuestro Consejo se vio, que va rubricado como dicho es, para que se vea si la dicha impresión está conforme a él, o traygáys fe en pública forma cómo por corrector nombrado por nuestro mandado se vio y corrigió la dicha impresión por el original. Y mandamos al impressor que assí imprimiere el dicho libro, no imprima el principio y primer pliego dél ni entregue más de un solo libro con el original al autor a cuya costa se imprimiere, ni otra cosa alguna para efeto de la dicha corrección, hasta que antes y primero el dicho libro esté corregido y tassado por los del nuestro consejo, y estando hecho, y no de otra manera, pueda imprimir el principio y primer pliego, y seguidamente ponga esta nuestra cédula y privilegio, y la aprovación, tassa y erratas, sopena de incurrir en las dichas penas contenidas en la dicha premática y leyes de nuestros reynos. Y mandamos que persona alguna, sin vuestra licencia, no lo pueda imprimir ni vender, sopena que el que lo imprimiere o vendiere aya perdido y pierda todos y qualesquier libros, moldes y aparejos que de los libros tuviere, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís cada vez que lo contrario hiziere; la qual dicha pena sea la tercia parte para la nuestra cámara, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para la persona que lo denunciare. Y más, a los de nuestro Consejo, presidentes y oydores de las nuestras Audiencias, alcaldes y alguaziles de la

---

<sup>3</sup> Se refiere aquí a la pragmática que regulaba la impresión de libros y que, promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558, fue "modificada en sentido restrictivo por disposiciones posteriores", y "en sus elementos esenciales estuvo en vigor hasta la caída del antiguo régimen". (*Ibid.* Jaime Moll: "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *BRLE*, LIX, 1979, pp. 49-107).

nuestra casa y corte y chancillería, y a todos los corregidores, asistente, gobernadores y alcaldes mayores y ordinarios, y otros juezes y justicias, y qualesquier de todas las ciudades y villas y lugares de los nuestros reynos y señoríos, assí a los que agora son como a los que serán de aquí adelante, que vos guarden y cumplan esta nuestra cédula y merced que assí vos hazemos, y contra su tenor<sup>4</sup> y forma no vayan ni passen, ni consientan yr ni passar en manera alguna, sopena de la nuestra merced y de diez mil maravedís para la nuestra cámara. Dada en san Lorenço, a siete días del mes de noviembre de mil y seyscientos y tres.

YO, EL REY.

Por mandado del rey nuestro señor,

Juan de Amezqueta<sup>5</sup>.

### APROVACIÓN

**P**OR mandado de V. Alteza, he visto este libro intitulado *La discreta Toledana*, compuesta en octava rima por Eugenio Martínez, natural de la ciudad de Toledo, y me parece que, assí por no tener cosa que ofenda como por ser agradable y entretenida poesía de apazible y buen verso, y tocar cosas curiosas y de ingenio, se le puede por su trabajo al autor dar la licencia y privilegio que supli[ca]. En Valladolid, a veynte y cinco de octubre 1603.

El secretario, Thomás Gracián Dantisco<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> *tenor*: “constitución u orden firme y estable de alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>5</sup> La firma de Juan de Amezqueta figura también en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, con fecha de junio de 1603, y en la primera parte del *Quijote*, por citar sólo dos ejemplos.

<sup>6</sup> Tomás Gracián Dantisco: Hijo del humanista Diego Gracián de Alderete y hermano del escritor Lucas Gracián Dantisco, autor de *Galeoto español*. Nació en Valladolid, en 1558. Fue secretario de lenguas de Felipe III, y escribió un tratado sobre el arte de escribir cartas. “Los nombres de Diego, Lucas y Tomás [Gracián] figuran a menudo al pie de las aprobaciones, a veces con algún comentario o nota aclaratoria, significativa (...) para aquilatar su actitud hacia las letras, sus gustos y su cultura.” (Margherita Morreale, edición de Lucas Gracián Dantisco, *Galeoto español*, Madrid, C.S.I.C., 1968, p.11). Es recordado por Cervantes en el “Canto de Caliope” de *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso* (VII, vv. 226 y sgtes.). Fue censor de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, y recibió el elogio y la amistad de éste.

**Y**O, Alonso de Vallejo, escrivano de cámara del Rey nuestro señor, doy fee que, aviéndose visto por los señores dél un libro intitulado *Genealogía de la toledana discreta*, que compuso Eugenio Martínez, natural de la ciudad de Toledo, que con su licencia fue impressa, le tassaron a tres maravedís cada pliego. El qual tiene noventa y nueve pliegos, que, al dicho respecto, suma y monta dozientos y noventa y siete maravedís en papel. Y mandaron que al dicho precio se pueda vender y venda, y no en más, y que esta tassa se ponga en el principio de cada volumen del dicho libro<sup>8</sup>, para que se sepa y entienda lo que por ellos se ha de llevar. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo y pedimiento del dicho Eugenio Martínez, di esta fe en la ciudad de Valladolid, a treze días del mes de octubre de 1604.

Alonso de Vallejo.

### ERRATAS

Fol. 2, pag. 1, lin. 5: **y con prompta**, di **y prompta**. F. 3, p. 2, l. 3: **su célebre se**, su **célebre nombre se**. F. 25, p.2, l. 2: **flor rosa**, **flor o rosa**. F. 33, p. 2, l. 20: **procuraran**, **procuraron**. 42, 2, 17: **supo**, **supe**. 47, 1, 4: **no avía**, **no avías**. 49, 1, 17: **nuestro**, **vuestro**. 56, 1, 31: **serenas**, **sirenas**<sup>9</sup>. 120, 1, 5: **esposo**, **esposa**. 2, 10: **más que massa**, **más que de massa**.

---

<sup>7</sup> La *Tassa* no figura en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid que copiamos (BNM1). Transcribo aquí la de BNM4 que, a su vez, sustituye a la que traen algunos ejemplares y que contiene, además de un error en el cálculo de los maravedís, algunas variantes. Para facilitar el cotejo de esas diferencias, incluyo a continuación la *tassa* errónea, procedente del ejemplar BNM5: "TASSA" / Yo, **Alonso Vallejo**, escrivano de Cámara del rey nuestro señor, doy fe que, aviéndose visto por los señores dél un libro intitulado *Genealogía de la toledana discreta*, que compuso Eugenio Martínez, natural de la ciudad de Toledo, que con su licencia fue **impresso**, le tassaron a tres maravedís cada pliego. El qual tiene **novêta** y nueve pliegos, que, al dicho respecto, suma y monta **docientos y noventa maravedís** en papel. Y mandaron que al dicho precio se pueda vender y **vêda**, y **no a** más, y que esta tassa se ponga **al** principio de cada volumen del dicho libro, para que se sepa y entienda lo que por **ella** se ha de llevar. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo y **pedimiêto** del dicho Eugenio Martínez, di esta **Fe** en la ciudad de Valladolid, a treze días del mes de **Octubre**, **1604**, **años**. / **Alonso Vallejo**". Destaco en negrita las variantes más significativas que existen entre los dos estados de la tassa, sin tener en cuenta algunas comas dispuestas en lugares diferentes ni erratas de composición de palabras, como 'escrivano', que figura como 'escrivauo', 'uender' como 'ueuder' o una 'l' colocada al revés. No anoto en adelante ninguna de las variantes de la "tassa", para las cuales remito al lector a esta nota.

<sup>8</sup> La irregular edición ante la que nos encontramos hace que este precepto no se cumpla siempre, ya que un buen número de los ejemplares conservados vio la luz sin este documento, como ya se ha dicho en la nota anterior. Para lo referente a los distintos estados de la tasa, *vid.* el capítulo dedicado a los problemas textuales.

<sup>9</sup> La errata que aquí se señala con la referencia 56, l. 31, se encuentra realmente en 55, 2, 31. Esto, unido a las muchas erratas que no son detectadas, nos da una idea de la escasa validez del presente documento, que no era más que un trámite que había de seguir el impresor, presentando el texto impreso al Consejo para que certificara su adecuación al original y consignara, de paso, las erratas detectadas. Parece evidente que este cotejo se realizaba someramente. (*Id.* Jaime Moll, *op. cit.*). Más adelante, he incluido unos corchetes vacíos en los lugares que no contienen información o cuya lectura es muy dificultosa. Anoto también los errores más significativos de este

21: porque, por aquí. 127, 1, 22: laguán, zaguán. 131, 1, 12: impedido, impelido. 154, 1, 10: va, yva. 163, 1 [ ]: un bien largo, bien largo. 167, 2, 9: Levanete, Levante. 169, 2, 14: buscare, buscase. 173, 2, 24: fuerte, muerte. 174, 2, 5: Laudisa, Laudiso. 175, [ ], 16: emtrambas, emtrambos. 187, 2, 9: volcado, bolcado. 196, 2, 8: caminos, camino. 197, 1, 25: pudiera, pudie (sic). 207, 2, 31: mirando, y mirando. 216, 1219 (sic): en mal anda, mal anda. 217, 2, 38: a otro tiempo si respecto, si respecto a otro tiempo. 219, 2, 16: levanta, levantava. 220, 1, 19: yo, y yo. 222, 2, 12: las florestas, florestas. 225, [ ], 17: cavallero, cavalleros. 231, 1, 31: en el herir, en herir. 234, 2, 3: que vuestra, que de vuestra. 10: vida, viva. 235, 1, 3: yendo qual, y yendo como. 9: vivo, vino. 2, 7: entra, entra ya. 12: antes estava, estava antes. 242, 2, 2: entre vosotros, en vosotros. 243, 1, 7: siguiendo con ánimo, con ánimo siguiendo. 247, 2, 2: largo, por largo. 29: lo qual, el qual. 248, 1, 18: con su curso, con curso. 243<sup>10</sup>, 1, 22: que no dormía, no dormía. 2, 25: como dixe, como ya dixe. 260, 1, 18: merece ser, merece sea. 267, 1, 6: los ojos, y los ojos. 275, 2, 16: en paz, en pazes. 277, 2, 2: en esta, en aquesta. 278, 2, 23: mereces, merece. 279, 2, 4: del, de aquél. 282, 1, 29: grave, grave mal. 282, 2, 25: maldiga, maldad. 274<sup>11</sup>, 1, 10: medio, en medio. 287, 2, 3: aguar, aguardar. 296, 2, 27: la relación, relación. 311, 2, 18: prodiosas, prodigiosas. 320, 1, 8: sin por esto, y sin por esto. 2, 25: assí, assí que. 323, 2, 7: sus, tus. 325, 2, 2: será cosa, será impossible. 31: morir antes, morir desesperado. 326, 2, 17: no falta, nos falta. 339, 1, 31: por ya, porque ya. 347, 2, 14: gente al gran joven, que al gran joven la gente. 351, 1, 23: soñando, sonando. 352, 2, 29: conoceréysos, conoceréysla.

Vi este libro y, con estas erratas, corresponde con su original. Dada en el colegio de la Madre de Dios de los Theólogos, de la misma villa de Alcalá, a primero de setiembre de 1604.

El licenciado Murcia de la Llana<sup>12</sup>.

---

documento.

<sup>10</sup> Uno de los errores de foliación que contiene el texto afecta precisamente a este número que, en realidad, se corresponde con el 250. El corrector ha pasado por alto esta deficiencia a la hora de corregir el texto.

<sup>11</sup> El error de numeración es ahora obra del propio Murcia de la Llana, pues el texto conserva aquí su foliación correcta. En realidad, esta errata se localiza en el folio 284, con la misma referencia de lado y verso.

<sup>12</sup> Francisco Murcia de la Llana fue médico y corrector de su majestad. Murió en 1639. Su firma figura en el *Quijote* de 1605, cuya 'fe de erratas' está fechada "en primero de diciembre de 1604 años", en el mismo Colegio de la Madre de Dios de los Teólogos. A Valle Arce dice que "no era ninguna garantía de corrección" (ed. de Cervantes, *Persiles*, Madrid, Castalia, 1978, p. 38, n. 2). De manera semejante se expresan Florencio Sevilla y Antonio Rey, quienes afirman que "se popularizó por el desaliño con que desempeñaba su cargo" (ed. de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 6, n. 2). *La toledana discreta* es un ejemplo paradigmático de este mal hacer.

## Prólogo al lector.

AUNQUE el uso común de los escritores es hazer a sus obras prólogos que engrandezcan el estilo y materia que tratan, haziendo con esto atentos y benévolos a los lectores dellas, y después, aparte, escriben para mayor claridad las advertencias que les parecen más necessarias para la claridad y luz de sus historias, con todo, me ha parecido reduzirlo todo a un breve y compendioso discurso que, sin faltar a las obligaciones comunes, acuda a las particulares y, escusando prolixidad y cansancio, pueda el cuerdo y reportado<sup>13</sup> lector hallar passo abierto y camino fácil para no errar en lo que más importare a la obra, en la qual se pueden ofrecer algunas dudas que piden se acuda por su causa a satisfacer a los que con ellas toparen; pues no puede ser menos en obra tan antigua y larga, que la antigüedad la haze oscura y su prolixidad menos gustosa.

Lo primero que puede ofrecerse a quien menos profundamente considerare esta obra será dudar el fin y propósito que a hazerla puede aver auido, pues parece que va suelta<sup>14</sup> y sin particular motivo, sino solos discursos poéticos inventados por una ociosa y vaga fantasía invencionera de cuentos y madre de ficciones fabulosas, fundadas sólo en el libre antojo y querer absoluto de su autor. Y no me causaría admiración aya alguno que, a la primera vista, se arroje a juyzio semejante, dado que a los léydos y versados en el escrutinio de las historias antiguas nada les será nuevo, por ver lo mucho que ay ellas<sup>15</sup>.

El fin que llevo en toda esta larga historia es tratar la antiquíssima fundación de la Imperial y siempre ilustre y esclarecida Toledo sobre quantas ciudades España goza, donde, desde sus primeros cimientos, tuvo tan buen hado y favorable estrella, que nunca le ha faltado la dichosa

---

<sup>13</sup> *reportado*: “el hombre de buen seso” (Cov.). *Aut.* apostilla a su vez que es “el hombre templado, moderado en sus acciones y costumbres”.

<sup>14</sup> *suelta*: “la que no está atada” (Cov.). Martínez parece referirse aquí a que la obra puede dar sensación de estar desordenada o falta de ilación; que no están bien trabadas sus partes.

<sup>15</sup> Ningún ejemplar corrige esta errata que, tal vez, habría que enmendar añadiendo la preposición *de*: “por ver lo mucho que ay *de* ellas”.

suerte de ser cabeça de reyno, y el más antiguo y noble de las Españas<sup>16</sup>, pues largos cientos de años antes que hubiesse León, Burgos, Córdoba y las otras poblaciones nobles, ya Toledo gozava de su real nobleza, viniéndole de solar conocido sin contradición de nación alguna: que si dexaren los contrarios este parecer los antojos<sup>17</sup> de pasión con que miran las cosas de otros reynos, hallaran que en ninguno ay más fundamento ni tan justos títulos de nobleza como los de que Toledo goza, de lo qual dará esta historia larga cuenta a quien con atención cuerda lo mirare.

El fin que lleva es tratar de las ilustres casas de toda España, assí de los que con engrandezidos títulos se descubren sobre los demás, como de los que a solas y sin estruendo gozan particular nobleza. Y aunque parezca que no puede aver orden que esto assí sea por aver muchas nobilissimas casas de príncipes y titulados que no tienen su origen en España, cuyos antepassados vinieron de otros reynos estranjeros y sus nobles hechos los levantó a lo que de aora gozan, con todo esso se verá llanamente ser hijos de nuestra madre España, cuyos renuevos<sup>18</sup> y semilla ilustre en tiempo de Brigo<sup>19</sup> y de otros reyes se derramó por todo el mundo, y donde quiera que llegaron se hizieron señores de todo según su ingenio y condición natural, sobervia y ambiciosa, como lo hemos visto y vemos en nuestros tiempos en el descubrimiento de las Indias y nuevos reynos, de que se han hecho tan señores que aun la vida común apenas han dexado gozar a sus naturales. ¿Quién (sino españoles) fundó a Inglaterra, Yrlanda, Frigia, Goci, a Francia y la

---

<sup>16</sup> Esta afirmación (que parece dictada por la pasión del autor por su tierra) no deja de tener un alto grado de realidad en los tiempos en los que escribe Martínez, pues es sabido que Toledo fue la corte visigoda; se convirtió posteriormente en capital de uno de los muchos reinos de taifas en época musulmana; recibió, como sede de la corte, el título de ciudad imperial, de manos de Alfonso VI, tras la reconquista, en 1085; gozó de preponderancia en Castilla durante toda la Edad Media y, finalmente, fue cabeza del reino hasta los tiempos de Felipe II. Cuando Martínez redacta este prólogo, Toledo lleva poco tiempo sin ser capital. Para más información sobre este tema *vid.* Antonio Martín Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*, Toledo, Imprenta de Severiano López Fando, 1862, ed. facsímil en Toledo, Editorial Zocodover, 1979. El propio Gamero afirma que “nuestra ciudad presidió a las de la nación en todos sentidos hasta Felipe II” (p. 69).

<sup>17</sup> Como ocurre en la nota 13, falta aquí una preposición, pues lo más correcto parece que sería: “dexaren los contrarios *a* este parecer los antojos...” En el texto, por error, se transcribe *antotojos*. Rectifico esta errata no contenida en el testimonio de Murcia de la Llana. *Antojos*: “los espejuelos que se ponen delante de la vista para alargarla a los que la tienen corta” (Cov.).

<sup>18</sup> *renuevo*: “El vástago que echa el árbol, después de podado u cortado” (*Aut.*). La metáfora enlaza con otro juego similar en la nota 22.

<sup>19</sup> Pedro de Alcocer menciona a este rey Brigo como heredero de Túbal, de quien, al parecer, fue bisnieto: “Al qual [Túbal] succedió su hijo Ybero (...) que reynó 37 años, y succedió en su lugar su fijo Iubalda, que reynó 64 años. Y luego, su hijo Brigo, por quien dizen que tomaron nombre muchos lugares que, en su tiempo, en España se poblaron, añadido el nombre de su fundador o governador, assí como la Cóbriga (sic), Miróbriga, Augustóbriga y otros muchos. Y, aviendo tenido Brigo el señorío de España 52 años, murió.” (Pedro de Alcocer: *Hystoria o descripción de la Imperial Cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554, ed. facsímil en Toledo, I.P.I.E.T., 1973, fol. IIII vto. He actualizado la puntuación y la acentuación). Las apreciaciones etimológicas que aventura Alcocer forman parte de su fantasía y de la fuente que sigue (Beroso Caldeo), según demuestra Rafael Lapesa: “Muchas ciudades fundadas por los celtas tienen nombres guerreros, compuestos con *briga* ‘fortaleza’ o sego, segi ‘victoria’.” (Lapesa, p. 19. La cursiva es mía). Entre otras, Lapesa cita, precisamente, Miróbriga (Ciudad Rodrigo) y Lacóbriga (Carrión).

sobervia Roma, como se ve en los autores más graves?<sup>20</sup> ¿De quién han salido los césares y casas ilustres de aquella monarchía? Y si, como se escribe, Francia se fundó y gobernó por Franco<sup>21</sup>, sucessor y decendiente de Héctor el Troyano, ¿quién duda que aquella nobleza no sea renuevo y pimpollo<sup>22</sup> de esta fertilissima cepa, cuyas raýzes oy duran con inmortal vida para dar semejantes frutos? Y siendo de España lo mejor, más fértil y antiguo aquel lucido reyno de Toledo, desde el qual quién duda que, como desde real trono o fuente copiosa de nobleza, salieron los claros arroyos y caudales ríos que fertilizaron hasta lo más escondido y remoto de la tierra, llenándola de lo más estimado y esclarecido que ha avido y ay en todas partes: que si se alegaren césares, los césares son hijos de nuestra común madre; ella produjo los Roldanes, los Oliveros y nobles de la Francia, los engrandezidos ingleses, los nunca bien loados godos cuyo principio se verá aver antes sido de Toledo y su vuelta a España ser sólo a recobrar lo que sus antepassados avían dexado como en depósito para aquellos tiempos<sup>23</sup>. Esto baste por aora para lo que toca a declarar el fin que esta obra lleva, pues se verá en el discurso de sus partes (que serán quatro, que están ya acabadas), la verdad averiguada y llana de lo que digo.

El escribir materia tan grave en poesía no tiene menor dificultad, pues parece (a la primera vista) que perderá mucho de sus quilates, por serle forçoso a quien en verso escriben<sup>24</sup> aver de acudir a las ficciones y fábulas que son el adorno y sombra con que las verdades más claras se cubren y retocan, como dixo Tulio escribiendo en favor de Archio poeta<sup>25</sup>. Mas, considerada

---

<sup>20</sup> Este discurso patriótico predomina en todo el prólogo y, como se ve, pretende demostrar que España es el origen de todo el mundo antiguo. En el texto se verá que los principales protagonistas, procedentes de la estirpe de Héctor el troyano, fueron originarios de Toledo. Parece claro que, con estas afirmaciones, el autor nos va metiendo en la dinámica propia del poema, en el que se mezcla la realidad con la ficción, con claro predominio de esta última. *Goci*, es *Gocia* o *Gotland*, una isla sueca situada en el Báltico, a unos setenta kilómetros de la costa de Suecia. *Frigia*, región del Asia Menor en la que se sitúa la ciudad de Troya. No hemos hallado a esos autores tan graves de los que habla Martínez.

<sup>21</sup> Franco fue hijo de Héctor el troyano, y de él la leyenda ha hecho descender a todos los reyes francos. Se explica así, también, la gran fama de que gozó Héctor en la Edad Media, que le llevó a ser considerado uno de los Nueve Pares, prototipos de valor y esfuerzo en la historia antigua y en los primeros tiempos de la Edad Moderna. La leyenda de Franco (o Franción) y de la fundación de Francia se narra en el poema épico de Pierre de Ronsard (1524-1585), *La Franciada* (1572), siguiendo a Virgilio, en un tono fabuloso y fantástico.

<sup>22</sup> *pimpollo*: “las puntas del renuevo del árbol” (Cov.). *Vid.* la nota 18.

<sup>23</sup> Continúa el mismo tono de exaltación patriótica, concentrado ahora de forma especial en Toledo. Por supuesto, no hay constancia de que los héroes épicos franceses procedan de España, del mismo modo que tampoco tienen nada que ver con ella los ingleses, ni los godos se originaron en Toledo. Es sabido, por otro lado, que ningún César sí fue español. Con este planteamiento, Martínez produce una confusión entre la realidad histórica (claramente manipulada desde este prólogo) y la ficción novelesca que da pábulo al poema, dotando a éste de una coherencia propiciada por la creación de ese clima historicista que imprime con este tipo de afirmaciones.

<sup>24</sup> Error de concordancia. Tal vez lo más correcto sería “a quien en verso *escribe*”.

<sup>25</sup> Se trata del *Discurso en defensa de Aulo Licinio Arquías*, de Cicerón, donde leemos que “todos los libros, todas las sentencias de los sabios, los ejemplos de la antigüedad, todos ellos estarían sumidos en las tinieblas, si no viniesen las bellas letras a sacarlos de la oscuridad”. (Marco Tulio Cicerón. *Discursos políticos y forenses*, traducción, prólogo y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, Ed. Iberia, 1981, p. 119). Vemos en la cita la referencia al ornato y

mejor esta duda, hallaremos que las cosas más graves que ha auido están escritas en poesía. Y dexado aparte lo que los doctores santos escriben del estilo de los profetas<sup>26</sup>, quales fueron David, Job, Jeremías en sus lamentaciones, Salomón, de quien se escribe que compuso tres mil volúmenes de versos<sup>27</sup>, y abatiendo el buelo a las cosas humanas y sublunares, hallaremos los césares, puestos por Virgilio como hijos de Eneas y descendientes suyos<sup>28</sup>. Lucano y Silvio Itálico escriben sus guerras<sup>29</sup>, que fueron los que los hizieron famosos, y por estar en aquel estilo no son ellos menos estimados en el mundo. Escrivílo en poesía porque la suavidad y consonancia de los versos aliviase algo la fatiga y cansancio que el enredo de las historias tan rebueltas podían causar y, al sabor y gusto de la poesía, se passasse<sup>30</sup> lo demás, y también porque mejor se queda en la memoria lo que se escribe en verso que la prosa, por donde vino Túbal, fundador de España después del diluvio<sup>31</sup>, a poner en verso las leyes que hizo, mandando que aquéllas, y no otra canción, se usasse hasta saberse aquélla, y también porque las guerras mucho mejor se escriben

---

difusión que la literatura aporta a las “grandes verdades”. El discurso citado aquí por Martínez está entre los más divulgados de Cicerón. También lo cita, por ejemplo, Don Juan Manuel en el *Libro infinido*, para justificar, igualmente, lo valioso de dedicarse al oficio de las letras.

<sup>26</sup> *Acerca de o sobre el estilo de los profetas.*

<sup>27</sup> Apoya Martínez su poema en la autoridad de otros muchos que escribieron en verso. Aquí cita a personajes bíblicos a quienes se atribuye la composición de libros poéticos: David es, tradicionalmente, uno de los autores de los *Salmos*; Jeremías, de las *Lamentaciones* y Salomón, del *Cantar de los Cantares* entre otros. Los tres libros están compuestos en verso lírico. En cuanto al *Libro de Job*, su redacción es también en verso, a excepción del prólogo y el epílogo, que son en prosa. En cualquier caso, de los citados sólo fueron profetas David y Jeremías. Salomón escribió, como se ha dicho, otros libros bíblicos (*Eclesiastès*, *Proverbios*, etc.) y se le atribuyen también varios libros apócrifos, pero sin duda, el número de tres mil es hiperbólico.

<sup>28</sup> Sabido es que la *Eneida* trata de la fundación de Roma por los descendientes de Eneas, héroe troyano que llevó allí a los dioses de su patria. En el poema de Virgilio se plantea así la procedencia troyana de los césares, descendientes de Julio (sobrenombre de Ascanio, hijo de Eneas, a su vez hijo de Anquises y Venus, lo que emparenta a los emperadores romanos con los dioses). *Vid. Eneida*, I, 257-296.

<sup>29</sup> *Lucano y Silvio Itálico* son escritores latinos del siglo I, famosos por sus epopeyas, que siguen, en cierto modo a la *Eneida* de Virgilio. M. Anneus Lucanus (m. en 65), sobrino de Séneca, escribió la *Pharsalia*, en diez libros, donde relata la guerra civil entre Pompeyo y César, tomando como héroe al primero. Silius Italicus (m. hacia el 101), fue autor de los diecisiete libros de las *Punica*, sobre las guerras contra Aníbal, donde sigue básicamente a Tito Livio.

<sup>30</sup> *passar*: “vale asimismo sufrir, tolerar o padecer” (*Aut.*). A pesar de su construcción pronominal, parece evidente que aquí ha de tomarse el verbo *pasar* en este significado de ‘tolerar’, ‘consentir’. Es uno de los muchos casos de *captatio benevolentiae* que aparecen en el libro.

<sup>31</sup> Según Alcocer (*op. cit.*), que dice seguir a Beroso, Túbal “fue quinto hijo de Iaphet, hijo 3 de Noé”, y llegó a España “a 143 años del diluvio, que fue 2166 años antes del advenimiento de Christo, según la menor cuenta” (Alcocer, *op. cit.*, fol. III vto.). Añade Alcocer que en España se “asentó primero en la provincia de Cataluña (según se cree), no lexos del río Ebro, a donde dizen que reynó 155 años”. La *Biblia* certifica la estirpe de Túbal: “Hijos de Jafet fueron Gomer, Magog, Madai, Javán, Túbal, Mosoc y Tiras” (Gen, 10, 2), pero no vuelve a hablar de él, si bien constata que de la descendencia de Noé “se dividieron los pueblos de la tierra después del diluvio”. (Gen, 10, 32). En nota, los editores Nacar y Colunga afirman que “esta clasificación etnográfica [la del capítulo diez del *Génesis*] no es científica, y por eso las familias de pueblos se barajan con cierta libertad” (*Sagrada Biblia*, edición de Nacar y Colunga, Madrid, B.A.C. 1973<sup>11</sup>, p. 1562).



y suenan en la poesía que en la prosa<sup>32</sup>.

Las ficciones son hijas (como he dicho) de la poesía, usadas en todos los que en las edades más antiguas fueron poetas, siendo ellos los profundos filósofos, y aventajados, que, por no hazer comunes y manuales los secretos y subtilezas de naturaleza, los encubrieron y reboçaron<sup>33</sup> con las sombras y escuridad, que solos los avisados<sup>34</sup> y sabios las conociessen. Y estando lo más de lo que yo trato escrito por Lemante<sup>35</sup> (de quien diré luego) en verso heroyco, me pareció no sacarlo de sus umbrales sino por los mismos passos seguir lo que me pareció necessario para la conclusión de mi pensamiento.

Los encantamientos no son tan nuevos y desusados que no aya tanto tiempo quanto ha que se anegó el mundo<sup>36</sup> que se usan, pues fue Zoroastes no sólo el que los usó, mas quien escribió primero de ellos<sup>37</sup>. Y, según Paulo Rufino<sup>38</sup>, aun antes del diluvio avía ya uso de semejante ceguedad, y abuso; quanto más que la esperiencia nos muestra en nuestra España no aver qué dificultar en ello, pues sabemos de relación y trato común de muchos que ay y ha avido muchos tesoros escondidos que sólo han sido hallados por aquellos que saben la arte, usando de ciertas luzes y dicciones y versos con que, rompiéndose las peñas y abriéndose la tierra, se han descubierto riquezas muchas y tesoros increíbles. ¿Con qué otra arte se forjaban aquellas lámparas que llamavan eternas (de que haze mención san Agustín en sus libros de la *Ciudad de Dios*, y dize averse hallado en sus tiempos) que jamás se acabava su azeyte y siempre ardía hasta

---

<sup>32</sup> Esta opinión de Martínez se puede apoyar en una ojeada fugaz a la historia literaria anterior. En verso están escritos los grandes poemas épicos de la antigüedad (Homero, Virgilio...), y de la Edad Media (*Poema del Cid*, *Chanson de Roland*...). En verso se escriben, también, las primeras novelas de tema caballeresco y, por tanto, bélico (Chrétien de Troyes y gran parte de la tradición artúrica de los siglos XII y XIII). No obstante, Julio César o Tito Livio (por citar sólo a dos autores importantes), escribieron sobre las guerras en prosa.

<sup>33</sup> *reboçar*: 'rebozar o arrebozar', "metaphóricamente, encubrir, ocultar con dissimulo y artificio engañoso alguna cosa, disfrazarla para que tan fácilmente no se conozca" (*Aut.*).

<sup>34</sup> *avisado*: "vale también advertido, discreto, sabio y capaz" (*Aut.*). Cov. dice, a su vez, que "el avisado es de profundo entendimiento, y cala las cosas".

<sup>35</sup> Lemante es una invención de Martínez en la línea de los libros de caballerías, que atribuían sus historias a sabios antiguos, generalmente griegos u orientales. Como se verá más adelante, nuestro autor hace a Lemante contemporáneo de Beroso Caldeo, con lo que parece acercarlo más a la realidad. Sobre Lemante, *vid.*, en el estudio preliminar, los capítulos dedicados al narrador y a las cuestiones estructurales y, además, *infra*, nota 47.

<sup>36</sup> Es una clara alusión al diluvio bíblico, punto de referencia para la fundación de España por Túbal, descendiente de Noé, según Martínez y sus fuentes. *Vid. supra*, notas 19 y 31.

<sup>37</sup> Cfr.: "...de los hechiceros, nigrománticos y encantadores, que no son menos pestilenciales y perjudiciales al género humano (...), entre los cuales los más nombrados fueron Zoroastes, Lucio Apuleyo y Apolonio Tiano". (Antonio de Torquemada: *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Ed. Castalia, 1983, p. 323). En nota a pie de página, Allegra dice que "la tradición sobre Zoroastro, maestro e iniciador del arte mágica, es de antigua raigambre clásica", y remite a Plinio en su *Naturalis Historia*, XXX. 25-26 (*ibidem*).

<sup>38</sup> No hemos podido documentar a este Paulo Rufino quien, al parecer, escribió sobre encantamientos.

que les tocava los rayos del sol<sup>39</sup>? ¿Con qué se quiso hazer eterno e inmortal el nobilissimo grande de España (cuyo nombre con razón se calla, pues tan sin ella creyó lo que era tan impossible) hallándose, después de algún tiempo que fue puesta su sangre y substancia en el vaso de vidrio, un mediano muchacho que en todo se parecía al muerto, a imitación de lo que Ovidio y Virgilio cuentan de Medea, que bolví a los más caducos viejos a la florida edad de los verdes años?<sup>40</sup>

No acabaría en una historia entera de escribir lo mucho que ay acerca de esto si quisiese contarlo todo punto por punto. Y no ay que maravillarnos de ésto, pues es el autor el demonio, gran sabio en los secretos naturales, que, ayudado de ellos y de la licencia justa que Dios le da por los pecados de los hombres, haze cosas que pone admiración y asombro a quien las ve o quien las considera. De aquí procedió el familiar trato en los oráculos y respuestas; de aquí las armas encantadas quales fueron las de Achiles, Héctor, Eneas, Agamenón y otros famosos antiguos, y las de Roldán y otros modernos; de aquí hazerles creer la decendencia de los dioses y diosas como principio de sus linages y la translación a los cielos de los que con heroyca virtud se aventajaron a los demás en las armas. Abran los ojos y lean los que de todo<sup>41</sup> se maravillan, que es argumento de saber poco hazer m[i]lagros y dar por sospechoso lo que ellos no alcançan con su tanteo<sup>42</sup>. Usamos muchas vezes los poetas de esta suerte de discurso, o por abreviar la obra o por mostrar que es tal, que las fuerças<sup>43</sup> humanas a solas servirán de poco sin la ayuda de quien las tiene más levantadas. Bien veo que el detenerse la vida por el espacio que cada uno sueña<sup>44</sup> y quiere que es impossible y fuera de la jurisdicción de la voluntad del hombre, reservada a sola la de Dios, pero (como diximos del príncipe español mágico) hazíalo el demonio muchas vezes, forçando a creer ser así por lo mucho que interessava por esta parte y, al tiempo aplaçado<sup>45</sup>, sustituya otra persona

---

<sup>39</sup> Posiblemente se refiera a unas lámparas perpetuas que lucían sin necesidad de cuidado en los templos de algunas divinidades paganas. Al parecer se alimentaban de un líquido inconsumible y, al ser abierto el recinto en el que se hallaban, se apagaban, sin duda al contacto con el aire exterior.

<sup>40</sup> No hemos podido localizar al noble nigromante al que alude Martínez. En cuanto a Medea, su fama de hechicera le viene dada por el rejuvenecimiento de Esón, su suegro, padre de Jasón, a quien hizo recobrar sus años jóvenes tras sacarle toda la sangre y poner en su lugar una serie de líquidos mágicos con los que obró el prodigio. El relato de este episodio mitológico aparece recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio, libro VII, vv. 159-296 (vid. Ovidio, *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez Verger, traducción de Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 217-221).

<sup>41</sup> En el original se lee 'todos', lo que parece una clara errata que rompe la concordancia.

<sup>42</sup> *tanteo*: "metaphóricamente significa el juicio prudente o regulación cuerda que se hace en alguna materia, para que salga a medida y como se desea" (*Aut.*).

<sup>43</sup> En el cambio de página se observa una variante interesante, que sustituye la ç por una z, de manera que a la lectura que recojo ('fuerças'), se correspondería su variante fonética 'fuerzas'.

<sup>44</sup> La lectura del original nos ofrece 'suenta', pero parece evidente que el autor quiso escribir 'sueña'.

<sup>45</sup> *aplaçado*: 'aplazado', "citado, llamado, convocado para tiempo y lugar determinado" (*Aut.*). En este caso está claro que se refiere a un momento posterior, tras un plazo arbitrado.

de aquella sangre que supliesse y llegasse<sup>46</sup> al cabo la pretensión de quien así lo avía ordenado.

Lemante, el autor que sigo, fue contemporáneo de Beroso Chaldeo<sup>47</sup>, que ellos se citan y aun dize Lemante averle conocido<sup>48</sup>. Escribió las cosas de los syrios y chaldeos y tiénelos por españoles y, aunque añado yo algo a sus escritos, no es lo sustancial de la obra, sino algunos adornos importantes a la misma obra sin alterar lo esencial de ella. San Fulgencio, en su *Chronologia*, haze mención de cierto libro que truxeron a España los godos, que contenía cosas muy particulares de sucessos futuros y pérdida de estos reynos, de la fundación de ellos y cosas notables, y dize llamarse *Elimante*, de que haze mención El Tostado en sus *Morales* declarando las fábulas de Ovidio<sup>49</sup>. Y sin duda creo que es este mismo el que, entre otros antiquísimos manuscritos, llegaron a mi poder; que quando sola su antigüedad esté por medio, es bastante para darse autoridad a toda mi obra. Aguarde el curioso el fin della, que yo fio echará de ver aver sido un trabajo justo y bien empleado.

La maga Flavisa, que yo introduzgo aquí favoreciendo a los toledanos y españoles, es la misma que puso en la cueva de Toledo (llamada comunmente la cueva de Hércules) aquellos memorables pendones y pinturas que estava dicho por ella averse de perder el reyno por manos de los que en sus vanderas tuviessen aquellas divisas y en sus vestidos el traje africano que allí traían, como sucedió a la letra. Díganme los curiosos, ¿quién los puso en aquellos cofres?, ¿quién supo tantos años antes lo que avía de suceder?, pues cuando llegaron los godos a España ya hallaron esta tradición en los de la tierra y los cuerdos reyes lo respetaron como oráculo divino, añadiendo cada rey un cerrojo a la puerta de aquella cueva, hasta don Rodrigo, que los quitó todos y abrió puerta a la perdición y ruyna total de estos reynos que duró por tan largos años<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> *llegar*: “significa también alcanzar o tocar el término o blanco señalado física o moralmente” (*Aut.*).

<sup>47</sup> *Beroso Chaldeo*: historiador y sacerdote babilónico del siglo III a. C. Es una de las fuentes principales de los antiguos historiadores de Toledo (Alcocer, Conde de Mora. etc.). *Vid.* “Aspectos estructurales”.

<sup>48</sup> Nada podemos decir de la supuesta relación de Lemante con Beroso, pues ya se dejó dicho arriba que aquél es una invención de Martínez (*vid.* nota 35). Se confirma aún más este extremo en el hecho de que ninguno de los cronistas que dicen apoyarse en Beroso menciona jamás al tal Lemante. El tono fabuloso de las afirmaciones que van adquiriendo las palabras de Martínez a continuación subraya todo lo dicho acerca del autor al que dice seguir.

<sup>49</sup> No hemos encontrado entre las obras de San Fulgencio de Ruspe (Cartago, c. 463-533) ninguna que lleve el título de *Chronologia*. Tampoco San Fulgencio de Écija (+658) escribió, al parecer, nada con ese título, si bien fue contemporáneo de los visigodos y obtuvo la amistad y favores de Recaredo. No sabemos de ningún otro santo del mismo nombre que pueda ser el autor del libro que cita Martínez. Por su parte, Alonso Tostado (Madrilgal de la Sierra, Ávila, principios del XV-1455) fue un escritor y religioso español, obispo de Ávila y autor de una extensa obra de contenido básicamente escriturístico. Tampoco hay constancia en ella de las afirmaciones de Martínez.

<sup>50</sup> La leyenda toledana de la cueva de Hércules y el Palacio Encantado, pretende explicar las causas de la entrada de los árabes a España y la pérdida de ésta por don Rodrigo. Cuenta que Hércules construyó un palacio en Toledo, en el que encerró una terrible profecía que vaticinaba la invasión de España por extranjeros. Cerró el palacio con un candado y ordenó que todos los que le sucedieran en el trono toledano hicieran lo propio, colocando cada uno un nuevo candado. Todos cumplieron esta ley hasta la llegada de don Rodrigo, el último godo, quien, picado por la curiosidad, traspasó el umbral del palacio tras forzar todos los candados que lo cerraban. Dentro, una atmósfera de terror se completaba con inscripciones que anunciaban grandes males al osado rey que había violado la tradición. En

Y, aunque parezca que va algo oscura y desabrida la historia, no luego<sup>51</sup> se desmaye en los principios, pues a la paciencia sola y sufrimiento se promete el fruto sabroso y premio justo. Bien veo que para materia tan alta lleva pobre el atavío y el vestido pobre, pero entonces queda un hombre fuera de obligación quando ha hecho de su parte lo que ha podido. Quien más caudal tuviere, a tiempo está<sup>52</sup>, y la materia es tal que en ninguna estará mejor empleado. Vale.

---

la última sala, un pequeño cofre contenía una tela, en la que estaban representados infinidad de árabes, y un texto que proclamaba que, cuando se encontrara esa tela, guerreros vestidos y armados como los del dibujo penetrarían en España y la dominarían. Se cumplía así la profecía de Hércules, y en el lugar donde estuvo el palacio, una amplia sima quedó abierta, a la que se dio el nombre de Cueva de Hércules. Una versión romántica de la leyenda se puede encontrar en Eugenio de Olavarría: *Tradiciones de Toledo*, Madrid, 1880, edición facsímil en Toledo, Editorial Zocodover, 1980, pp. 29-44.

La tradición del Palacio Encantado y de la Cueva de Hércules está documentada desde las crónicas medievales posteriores a la invasión de España por los árabes: “No será hasta el siglo IX, cuando un autor no español, el egipcio Ben Abdelhaken, muerto en 871, introduce el episodio (...), y hasta el 1240 no lo harán los autores cristianos, siendo el iniciador el Toledano, que lo copia de Rasis”. (Fernando Ruiz de la Puerta: *La cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 17. Ruiz de la Puerta recoge multitud de documentos que reflejan la leyenda mezclada con aspectos reales, y hace un exhaustivo estudio del tema). Por supuesto, la maga Flavisia no tiene nada que ver con la historia legendaria de la pérdida de España; forma parte de la ficción disfrazada de realidad que ha imaginado Martínez.

<sup>51</sup> luego: “al instante, sin dilación, prontamente” (Aut.).

<sup>52</sup> Esta frase es similar a la que incluye Cervantes al final de la primera parte del *Quijote*, tomada del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto: “forse altri canterà con miglior plectro” (XXX, estrofa 16, “quizá otro cantará con mejor plectro”, en la traducción de Jerónimo de Urrea. *Vid.* Ariosto, *Orlando furioso*, edición y notas de Francisco José Alcántara, Barcelona, Planeta, 1988, p. 513). En cualquier caso, parece una invitación a continuar la obra que él ha empezado.

A LA IMPERIAL  
CIUDAD DE TOLEDO Y SU RE-  
gimiento<sup>53</sup>, Eugenio Martínez.

Muy ilustre Ayuntamiento:

**N**o suele dar menos cuidado<sup>54</sup> el buscar la gustosa salida y remate apazible de lo que se compone, que el cuerpo y trabazón de la obra, pues en sólo el dexo<sup>55</sup> consiste el aplauso o poco gusto della, la qual quando por sí merece cortesía, acontece perderla por las manos de quien salió con tan poco asseo, que es poderoso a cubrir el resplandor y lustre que por sí tenía. Y para el amparo en tal suceso se buscan de ordinario los mecenas, las águilas reales y los escudos famosos<sup>56</sup>, a cuya sombra se encubre lo menos gustoso y con cuyo favor se escusan los atrevimientos y descortesías que en contra de los autores se publican por tantas vías. Esto todo me ha sucedido a mí, muy ilustre Ayuntamiento, *que* desde las primeras letras y aun pensamientos<sup>57</sup> primeros que tuve de sacar a luz las antiquísimas grandezas de esta nobilísima ciudad sobre quantas el mundo oy tiene, haziendo mis discursos<sup>58</sup>, lo que más desmayo me ponía era la salida que podría dar a cosas tan alejadas de nuestros siglos y que en los passados dexaron tan poca huella, para atinar a puerto que diesse descanso a los que la presente obra leyess[n] (y fuesse digna que se publicassen), de la ciudad *que* es la fuente de *quanta* nobleza ha avido en el mundo<sup>59</sup>. Sábese *que* desde sus primeros cimientos<sup>60</sup> fue cabeça de

---

<sup>53</sup> *regimiento*: “se toma assimismo por el conjunto o cuerpo de regidores, en su concejo o ayuntamiento, de cada ciudad, villa o lugar” (*Aut.*).

<sup>54</sup> *cuidado*: “rezelo y temor de lo que puede sobrevenir” (*Aut.*).

<sup>55</sup> *dexo*: ‘dejo’, “el fin con que alguna cosa acaba y se deja en cuanto a los sabores. Lo último que queda de la cosa que se ha gustado llamamos dejo: buen dejo o mal dejo” (Cov.). Por su parte, *Aut.* lo define de la siguiente manera: “metaphóricamente se toma por el bueno o mal efecto que queda de alguna pasión del ánimo, como de la virtud o el vicio”. Sin duda, Martínez lo emplea aquí en sentido metafórico, aunque no exactamente como lo define *Aut.*, sino más bien tomando para ello el significado recto que nos ofrece Covarrubias.

<sup>56</sup> Se refiere aquí Martínez a los blasones de la nobleza, como sinécdoque de los nobles protectores de las artes.

<sup>57</sup> Mantengo las cursivas en esta frase para indicar que, en algunos ejemplares (entre ellos el BNM1 que nos sirve de base), se encuentra redactada con abreviaturas, mientras que otros han desarrollado éstas plenamente, produciendo dos estados, como será habitual en todas las variantes del libro. Aquí, leen de manera distinta, entre otros, BPT1 y BNM3. *Vid.* el capítulo dedicado a los problemas textuales.

<sup>58</sup> *discurso*: “vale también reflexión sobre algunos principios y conjeturas, y sospecha o imaginación que se forma en virtud de ellas sobre alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>59</sup> Las cursivas obedecen al mismo motivo que en la nota 57.

<sup>60</sup> Ocurre aquí lo mismo que en la nota anterior, pero en este caso la variante es más significativa, pues a la lectura que ofrecemos se opone la siguiente: “sabese que desde sus cimientos”.

toda esta península (así por el famoso río que a ella cerca, como porque toda España es batida, por más de las tres partes, de los mares Océano y Mediterráneo<sup>61</sup>), y siempre fue trono y silla de reyes: así en su primera fundación (como la presente historia lo cuenta), como después de la gran seca<sup>62</sup> y en tiempo de tantas y tan varias naciones como se apoderaron de la España; que todas eligieron por su alcázar y descanso esta ciudad insigne, no por ser la más populosa deste imperio ni por estar en la mitad dél, como corazón suyo, ni por los grandes contratos y mercancías que a ella acuden, así propias de la tierra como extranjeras, de las islas y no conocidos mundos; sino por cierta divinidad que en todas sus cosas representa, satisfaciendo y llenando los bazíos de los desseosos más sedientos por ver y gozar cosas grandiosas y raras. Y si me preguntassen qué sea esto y en qué consista, apenas sabré dar satisfacción que quadre, porque si así no fuesse, poco avía que loar grandeza que la rudeza de mi pluma y cortedad de mi ingenio saben difinirla. No quiero valerme en esta parte de la santidad y sobervia<sup>63</sup> de su Iglesia sobre quantas España goza y con más particulares títulos, y tales, que ninguna puede alegarlos<sup>64</sup>; que esto para otra sazón se reserva. Ni traigo en mi favor la belleza de sus vegas, fertilidad suya y de sus comarcas, magestad de sus edificios, sobervia de sus muros, fama y riqueza de su contramuro, el insigne Tajo. Ni acudo a los esclarecidos solares de tanta nobleza como oy en sí encierra y tuvo antiguamente, que bastó a llenar el contorno de la tierra fundando tantos reynos como fueron Ingalaterra, Irlanda, Frigia, Paflagonia, Gocia, Francia, y lo que más es; aquella cabeça del mundo, Roma, y todas las otras provincias y monarchías que de éstas se derivaron<sup>65</sup>; que de todas es justo reconozcan por fuente y madre a la que sola era digna de produzir tales renuevos, pues ninguna tuvo fuerça ni valor tanto<sup>66</sup>. Y díganme los que tanto se precian de las Asturias, montañas y casas antiguas de Vizcaya, Galizia y otras partes, qué otro origen pueden dar más ilustre y noble que éste<sup>67</sup>; pues

---

<sup>61</sup> Hay un deseo de asimilar el aspecto físico de Toledo (península en medio de la hoz del Tajo), con el de España o, más bien, con el de toda la península ibérica. Se razona así el hecho de que Toledo haya sido siempre “cabeça de toda esta península”. Sobre este último aspecto ver la nota 16 en el prólogo al lector.

<sup>62</sup> *seca*: “el temporal en que no llueve, tomando la causa por el efecto, que es secar y esterilizar la tierra” (*Aut.*). Tal vez se refiera Martínez a la sequía posterior al diluvio.

<sup>63</sup> *sobervia*: ‘soberbia’, “se toma también por el exceso en la magnificencia, sumptuosidad o pompa, especialmente hablando de los edificios” (*Aut.*).

<sup>64</sup> Desde antiguo, la iglesia toledana (representada en la catedral) ostentó el título de ‘primada’, aun antes de existir con su actual edificio. Así lo atestigua Alcocer: “...los quales [los reyes godos] la yllustraro [sic], ensalçaron y engrandeciero [sic] mucho, assí como yglesia Metrópolis y primada de las Españas...” (Pedro de Alcocer, *op. cit.*, fol. XCVIII vto.).

<sup>65</sup> En el otro estado de este cuadernillo se lee, por error, “se edrivaron” (BPT1, por ejemplo).

<sup>66</sup> Para estas hiperbólicas fundaciones toledanas, *vid.* las notas 20 y 23, en el prólogo al lector.

<sup>67</sup> El otro estado de este cuadernillo lee: “ilustre y noble que aqueste” (BPT1, BNM3, vgr.).

si quieren ser godos, de aquí salieron en la pérdida de España<sup>68</sup>, y para el reparo de los de cuenta<sup>69</sup>, fabricaron essas casas fuertes, que por origen de sus casas muestran que, a todo tirar, serán de ochocientos años o novecientos, aviendo muchos cientos más que sus antepassados, en compañía de los reyes, gozaron en estos fértiles campos de gloriosos triunfos y victorias con que merecieron la no marchitada gloria de que hasta oy gozan sus hijos, continuada con los importantes y loables hechos que ellos después obraron por sus personas. Ni quiero que haga por mi parte la rara discreción y aviso de los hijos que cría, la hermosura y cortesanía de sus hijas y el pecho afable y nobleza singular de que, assí los unos como los otros, usan y se precian, guardando puríssimo su language para regla y ley del reyno todo: que aunque cada una de estas cosas es poderosa por sí sola para hazer una ciudad esclarecidíssima, y todas ellas juntas levantan tanto de quilates a Toledo, con todo hallan en ella los que la consideran con discreto tanteo, que ay mucho más, y tal, que si se acertasse a dezir, no se merecía estimar tanto. Creo que assí como el cielo es más claro, sereno, apazible y benigno que en todo el reyno, assí particulares influencias de estrellas le aventajan con tan alto modo que si es mucho lo que se ve digno de estima, es más lo que se estima sin que se vea, como cosa celestial y rara.

Y si es mucho de estimar ciudad de tales merecimientos, ¿qué se podrá dezir de los que la gobiernan y sustentan en la grandeza que pasma a quien la mira? ¡Dichosíssima ciudad por lo que de tuyo gozas, no menos venturosa por los esclarecidos hijos que te engrandecen y honran! Y yo no de suerte poco envidiada, pues alcancé tiempo que a la luz y resplandor de tanta grandeza, pudiesse abrigar los cortos pensamientos que por tantos años he procurado formar al talle de magestad tanta. Mi fin es tratar la antigua nobleza y antigüedad nobilíssima de esta ciudad y los más valerosos y famosos que de ella salieron, como se verá en la quarta parte (que está ya hecha<sup>70</sup>), donde lo que en las tres primeras parece fabuloso en parte, se echará de ver aver sido historias y sucessos verdaderos de cavalleros ilustres y personas notables, assí de éste como de otros muchos reynos.

Sólo suplico V.S. reciba mi buen desseo y no mire a las groseras telas en que embuelvo magestad tanta, que por lo menos servirá de poner codicia a los aventaxadíssimos ingenios que esta nuestra común madre cría, para que con la mayor luz que tienen deshagan las tinieblas y oscuridad de estas grandezas y procuraren passar adelante en favor de quien tanto merece. Y assí mesmo, haziéndoseme a mí merced de recibir en su amparo y sombra mis pequeños trabajos,

---

<sup>68</sup> Alude al episodio de la pérdida de España, relacionado con las leyendas del Palacio Encantado de Toledo y la Cueva de Hércules, a las que nos hemos referido arriba, en la nota XYZ del prólogo. El quiebro que hace Martínez puede llevar a pensar que los godos eran originarios de Toledo. Sigue el mismo tono señalado en la nota 66.

<sup>69</sup> *reparo*: “qualquiera cosa que se pone por defensa o resguardo” (*Aut.*). *Los de cuenta*: “gente o persona de cuenta, es lo mismo que gente o sujeto de distinción, suposición, grado o autoridad” (*Aut.*). Las casas fuertes fueron fabricadas para defensa de los grandes del reino, en los lugares citados. Así, las casas solariegas de Asturias, Vizcaya o Galicia fueron fundadas por los godos, según Martínez, lo mismo que toledanos.

<sup>70</sup> No hay ninguna constancia documental de que Eugenio Martínez escribiera continuación alguna de *La toledana discreta*. Sobre este tema ver el capítulo “Aspectos estructurales”, en el estudio preliminar.

estoy cierto serán mirados con más respecto por deverse al merecimiento de V.S., a quien suplico se satisfaga de la voluntad que a esto me mueve y al interés que saco de su V.S.<sup>71</sup>, quien saca en sus brazos a luz esta huérfana hija de mis pensamientos; que no será pequeña paga de mis trabajos no ofenderse V.S. de mi atrevimiento. Cuyas personas y estados nuestro Señor &c.

---

<sup>71</sup> Parece que lo más correcto sería suprimir el pronombre 'su', para una mejor comprensión de la frase.



Del autor a su obra.

Soneto<sup>72</sup>.

Andad, libro, y poned vuestra baxeza  
en las manos de aquéllos en quien fio,  
que quanto mal lleváys del poder mío,  
tanto bien sacaréys de su grandeza.

Quisiéraos dar de estilo más alteza,  
por conocer que el vuestro es corto y frío;  
mas contentaos, que en este tal desvio,  
quien mal compuso bien os endereza.

Y advertid más, en estos trances tales,  
si amor no me disculpa, que yo he sido,  
por mirar vuestro bien, el perdidoso,

pues alca[n]çamos suertes desiguales:  
que yo ganaré nombre de atrevido  
y vos le ganaréys de muy dichoso.

---

<sup>72</sup> Este soneto está en la línea de la *captatio benevolentiae*, frecuentemente usada por Martínez en el poema. Es evidente que el autor defiende que su libro saldrá ganando por quedar bajo la protección del mecenas al que va dedicado, “la Imperial Ciudad de Toledo y su regimiento”, a pesar de la pobreza que, a su juicio, tiene en cuanto al estilo.

De doña Lucía de Guzmán y Toledo<sup>73</sup> al autor.

SONETO.

¿Cuál te engrandezca más y más te illustre?  
¿El premer fundador de tu edificio  
o el estilo gallardo y artificio  
con que Eugenio Martínez te hace illustre?

¡O ínclita ciudad, de España el lustre!  
A resolver no alcança mi juýzio:  
éste te funda, estotro te da el quizio<sup>74</sup>  
con que el tiempo tu nombre no deslustre.

Si el fundador principio es de tu gloria,  
Eugenio immortal haze tu grandeza.  
El fundador te puso en edad tierna,

Eugenio perpetúa tu memoria.  
El fundador origen dio a tu alteza  
y el gran Eugenio la haze sempiterna.

---

<sup>73</sup> Simón Díaz recoge el nombre de esta dama como autora de este soneto, pero no le atribuye ninguna otra obra.

<sup>74</sup> *quicio*: “se llama metafóricamente qualquier cosa en que se afianza, mantiene, assegura u de que depende otra” (*Aut.*).

A la ciudad de Toledo y su historiador,  
el complutense Damelo<sup>75</sup>.

Soneto.

Si fue por Belo<sup>76</sup> Babylonia honrada,  
el Cayro egipcio por su Memphis recta<sup>77</sup>,  
Treberis en la Francia por Trebeta<sup>78</sup>,  
Damasco por Abraham tan celebrada<sup>79</sup>.

Si Athenas por Minerva fue estimada<sup>80</sup>,  
Hierusalem por ser del real propheta<sup>81</sup>,  
la Prusia por la gente massageta<sup>82</sup>,  
qual Roma por la mitra apostolada:

Belos, Memphis, Trebetas, Abrahanes,  
Minervas, reyes, gentes y pastores

---

<sup>75</sup> Como ocurre con la autora del anterior soneto, Damelo figura en la bibliografía de José Simón Díaz, exclusivamente como autor del presente texto.

<sup>76</sup> *Belo*: Fue un rey fabuloso de Asiria, de época muy remota, que, según la leyenda, fundó Babilonia y la habitó y embelleció con obras grandiosas. En época grecorromana se le considera también una divinidad. Con el nombre de Belo se conoce, también, al dios supremo del panteón babilónico.

<sup>77</sup> El antiguo esplendor egipcio crece, de forma especial, en torno a la ciudad de Menfis, posteriormente destruida y aprovechada, en parte, para construir con sus piedras El Cairo, símbolo del Egipto posterior.

<sup>78</sup> No existe en Francia ninguna ciudad con este nombre ni tenemos constancia de ningún personaje llamado Trebeta. Lugares franceses de nombre parecido son Trèbes, Tréveray y Trévèrec. Tréveris es una ciudad alemana que permaneció bajo el dominio de los francos desde el 870, formando parte del Imperio Oriental Franco. Su historia fluctúa en torno a su pertenencia a Francia y a Alemania, básicamente. Su fundación se atribuye a un hijo de Nino (a su vez hijo de Belo). Ya había poblamientos antes de Roma. Hoy se sitúa en Prusia.

<sup>79</sup> La única relación que podemos establecer entre Damasco y Abraham se encuentra en el hecho de que éste emigró, por mandato de Yavé, a la tierra de Canaan, en la antigua Palestina, donde se ubicaba la ciudad de Damasco.

<sup>80</sup> Como es sabido, Minerva es la diosa romana que adquiere los atributos de la Atenea griega. En este sentido, hemos de entender aquí que se refiere a esta última, considerada por los atenienses como protectora de Atenas, y a quien dedicaron un templo, el Partenón. Era la diosa de la guerra y protectora de las artes y el saber.

<sup>81</sup> El real profeta es David, rey de Israel (s. XI a. C.), quien conquistó Jerusalén y la hizo capital de su reino.

<sup>82</sup> No existe ninguna relación entre los masagetas (tribu de la Escitia asiática) y Prusia, estado alemán. Sin duda hay una errata en este verso que confunde Prusia con Persia, pues esta última región del Asia antigua sí tiene relación con los masagetas, quienes derrotaron a las tropas de Ciro II el Grande, a las que se enfrentaron para evitar su expulsión de los territorios que ocupaban, al nordeste de Irán. Esta campaña bélica supuso la muerte de Ciro II, en el año 529 a. C.

Toledo tiene si a su Apolo<sup>83</sup> miran;

treze concilios<sup>84</sup>, fuertes capitanes,  
sin número prelados y doctores;  
Eugenio, Alfonso y Julián lo digan.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> No existe ninguna relación entre Toledo y Apolo, por lo que hemos de entender aquí la presencia del dios con un sentido metafórico, tal vez para aludir a la luz (Apolo, como es sabido, se asociaba con el Sol), a la brillantez o luminosidad de la ciudad, motivada por su antigua historia.

<sup>84</sup> El número de los concilios que la iglesia celebró en Toledo es discutido por los historiadores. Fernando Jiménez de Gregorio afirma que “los concilios documentados son diecisiete, unos universales o generales (también llamados nacionales) y otros provinciales” (Fernando Jiménez de Gregorio, *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII (población, sociedad, economía, historia)*. Tomo V. Toledo. Toledo, Diputación Provincial, 1986, p. 108). Por su parte, Antonio Martín Gamero analiza veintinueve que, de una forma u otra ha hallado citados, “entre impresos y desconocidos” (Vid. Antonio Martín Gamero, *Historia de la Ciudad de Toledo*, op. cit., pp. 419-442).

<sup>85</sup> En el original se lee “Alfonso, y Julián”, facilitando, con la coma, el endecasílabo, que sería decasílabo con la lectura que proponemos. Por otra parte, al margen izquierdo de este último terceto se anota lo siguiente: “Tres santos arzobispos de Toledo”, en clara referencia a los nombres de “Eugenio, Alfonso y Julián”. Son, cronológicamente, tres prelados toledanos que alcanzaron, en efecto, la santidad. Eugenio II (+ 657), Ildefonso (arzobispo entre 657 y 667) y Julián (entre 680 y 690). Todos ellos nacieron en Toledo y tuvieron gran relevancia en los concilios del siglo VII y en la vida política del Toledo gótico. (Vid. Juan Francisco Rivera Recio, “Los arzobispos de Toledo en el siglo VII”, *Anales toledanos*, III (1971), pp. 181-217.

De Bartolomé Ordóñez<sup>86</sup> al autor.

Soneto.

Si os llamo porque os vi cantar armado  
de ingenios Marte, vuestro nombre acierto:  
máquina, adorno, propiedad, concierto<sup>87</sup>,  
la conduta de todos os han dado.

Quantos muertos avéys desenterrado  
en la zanja immortal que avéys abierto  
desde Toledo a Troya<sup>88</sup>, estad muy cierto  
que tantos han por vos resucitado.

Pues aquél que a los otros resucita,  
¿cómo puede morir, que es más que hombre  
y por esto compuesto de inmortales?

De ingenio y Marte se compone el nombre  
vuestro (Eugenio Martínez), porque imita  
al hecho y a los dos vuestros annales.

---

<sup>86</sup> Fray Bartolomé Ordóñez, franciscano catalán, autor de la *Vida y martirio de Santa Eulalia*, poema en octavas reales, apellidado *La Eulalia* o *Eulalidu*, impreso en Tarragona, en la oficina de Felipe Roberto, en 1590.

<sup>87</sup> *máquina*: 'máquina', "metaphóricamente significa la phantasía u traza que uno idea u imagina para forjar alguna cosa" (*Aut.*). *Concierto*: "acuerdo, composición, avenencia, consonancia" (*Cov.*, s. v. 'concertar').

<sup>88</sup> La ficción que crea Martínez hace proceder a los toledanos (y, por extensión, a los españoles) de los antiguos y míticos héroes troyanos.



## CANTO I

**Contiene la grandeza del reyno de Inglaterra, la hermosura de Rosania, hija del rey, la valentía y linaje de Clarimante, y las justas<sup>1</sup> generales que hubo en pretensión de la princesa.**

CANTO de Marte ayrado las bravezas,  
la furia, ira, rencor, el ciego espanto;  
sangre, muertes, horror, saña, asperezas,  
crueldades, disensión, destrozo y llanto.

La suavidad, blandura, las ternezas 5  
del bello amor a las parejas canto;  
la inquietud agradable y dulces llamas<sup>2</sup>,  
sus graciosos embustes, suaves tramas.

Temple el bélico ardor Amor süave  
y la paz afrentosa Marte fiero: 10  
con sus redes Amor los pechos trave  
y en ellos Marte infunda amor guerrero.  
El uno en bien gustoso el mal acabe,  
el otro el bien remita al duro azero;  
con valor éste, aquél con tierno modo, 15  
juntos pongan honroso punto<sup>3</sup> en todo.

---

<sup>1</sup> *justa*: “batalla de a caballo con lanzas” (*Aut.*). Covarrubias dice que para la celebración de las justas, “pónese una tela tan larga como una carrera de caballo, y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio della, partiendo ambos a un tiempo con el son de la trompeta”. Alberto Blecuá afirma que “el vencedor era el que conseguía quebrar su lanza o derribar al contrario”. (Alberto Blecuá, ed. de *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe*, en *Libros de caballería*, Barcelona, Ed. Juventud, 1970, p. 37, n. 9).

<sup>2</sup> *llama*: “metaphóricamente significa la fuerza y eficacia de alguna pasión o afecto” (*Aut.*).

<sup>3</sup> *punto*: parece indicar que desea que el final de las acciones sea bueno, honroso. En ese sentido, *punto* aparece definido en *Aut.* como “el fin o intento de cualquier acción”.

Ambos darán materia al hado<sup>4</sup> mío  
que aspira a celebrar tan alta historia;  
los hechos de animoso, heroyco brío,  
el justo celo, la virtud notoria, 20  
en cuyas soberanas obras fio  
que celebrando yo su alteza y gloria,  
gloria y alteza illustre haré que suene  
en quanto el mar entre sus braços tiene.

Haré que en la espaciosa fértil vega 25  
de la Imperial Ciudad se oyga la fama,  
quitando el ciego error y niebla ciega  
que de su antigüedad oy se derrama<sup>5</sup>;  
haré que donde el sol con su luz llega,  
llegue su resplandor e immortal llama 30  
tocando con la próspera fortuna  
el cóncavo espacioso de la Luna<sup>6</sup>.

Trataré de rayz la historia y cuento  
que mil cuentos y historias dulces tiene,  
con el bélico ardor fiero, sangriento, 35  
mezclando lo que halaga y entretiene.  
Sólo pido advertencia<sup>7</sup> y pecho atento,  
que pues hablar de muchos me conviene,  
varios cuentos, por fuerça, yré tocando,  
de ocultos senos<sup>8</sup> la verdad sacando. 40

En la antigua Bretaña o Inglaterra,

---

<sup>4</sup> Según *Aut.*, el hado es el “orden inevitable de las cosas”. Aquí parece referirse al destino como fuerza que obliga al autor a escribir la historia.

<sup>5</sup> *se derrama*: se divulga, así, en *Aut.* s.v. *derramar*: “metaphóricamente significa publicar, extender, divulgar algún suceso u otra cosa”.

<sup>6</sup> *el cóncavo espacioso de la Luna*: con esta metáfora hace referencia Martínez al cielo, asimilado a una bóveda ocupada por la Luna.

<sup>7</sup> *advertencia*: “el acto de reparar, conocer y observar con particular cuidado alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>8</sup> *seno*: “significa también qualquier concavidad o hueco capaz de encerrar en sí otra cosa” (*Aut.*).



poblada de española y griega gente<sup>9</sup>,  
 hubo un famoso rey que, en paz y en guerra,  
 no menos fue animoso que prudente:  
 conquistó lo que el reyno isleño encierra, 45  
 aportando<sup>10</sup> a la costa felizmente,  
 cuyas<sup>11</sup> guerras magnánimas no cuento  
 por no importar al pretendido intento<sup>12</sup>.

Gozando posesión quieta y llana<sup>13</sup>  
 de la fértil comarca elada y fría, 50  
 con término amoroso y traça humana  
 el príncipe discreto los regía<sup>14</sup>,  
 con gran fidelidad y prompta gana<sup>15</sup>  
 le amava el pueblo inglés y obedecía:  
 pues no ay quien más humane la fiereza 55  
 que el pecho afable y trato con llaneza.

En el reyno a este tiempo se hallavan  
 valerosos y fuertes cavalleros,

---

<sup>9</sup> No existe constancia histórica de este poblamiento de Inglaterra por gentes españolas y griegas. Son los celtas quienes ocupan las Islas Británicas antes de la dominación romana, y los jutos, anglos y sajones (procedentes del norte y centro de Europa), los que llegan a ellas tras los romanos, hacia el año 450. Un planteamiento fabuloso y literario hace proceder, no obstante, a los pueblos británicos de Eneas el troyano, cuyo bisnieto Bruto es considerado como fundador de Bretaña, de donde podemos asirnos para una conexión de estas tierras con el mundo griego. Estamos hablando de la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, clérigo galés del siglo XII a quien se debe la primera alusión literaria al mítico rey Arturo. La población española forma parte del deseo de Martínez de documentar una preponderancia hispana que, como se vio en el prólogo al lector, ve por todas partes del orbe antiguo.

<sup>10</sup> *aportar*: “es tomar puerto, y muchas veces llegar a parte no pensada, sino que acaso yendo perdidos llegaron a aquel lugar” (Cov.).

<sup>11</sup> El relativo sustituye a “famoso rey”, situado algo atrás, en el verso 43.

<sup>12</sup> *intento*: “fin o propósito” (Cov.).

<sup>13</sup> *posesión quieta y llana*: hace referencia a que su reinado fue tranquilo, sin revueltas ni oposición de ningún contrario. *Llano*, en *Aut.*, se define metafóricamente como “fácil, corriente y que no tiene embarazo, dificultad ni impedimento”. *Quieto*, “vale también pacífico, sossegado, sin turbación o alteración” (*Aut.*).

<sup>14</sup> No hay concordancia entre el plural del pronombre *los* y las referencias anteriores a los territorios, sin embargo se puede entender implícitamente que aquél sustituye, en efecto, a las posesiones del rey, que estarían sin duda en la mente del autor, y a las que sí ha citado en singular (vv. 45 y 50). Tampoco podemos descartar que aluda a los habitantes de sus tierras.

<sup>15</sup> Corrijo la errata señalada en el testimonio que, de las mismas, ofrece en los preliminares el licenciado Murcia dela Llana. En el texto se lee “y con prompta”.

que su florida edad y años gastavan  
en dar renombre honroso a sus azeros. 60  
Este intento con hechos confirmavan  
en comarcanos reynos y estrangeros,  
saliéndose a provar por todas partes,  
los valerosos y sangrientos Martes<sup>16</sup>.

Vino tanto a estenderse el nombre de ellos 65  
por los anchos confines de la tierra,  
que no avía quién osase acometellos  
en singular contienda o campal guerra<sup>17</sup>.  
Uno se aventajó entre todos ellos,  
señor de la Encantada Fértil Sierra, 70  
llamado el valeroso Clarimante,  
de singular esfuerço, aunque arrogante,

el qual dizen ser hijo del famoso  
Martelio, que en las guerras hizo tanto<sup>18</sup>  
que con sólo su nombre poderoso 75  
a las remotas gentes puso espanto.  
Éste<sup>19</sup>, andando en un bosque verde umbroso,  
quando el sol dista del Oriente quanto  
del obscuro Occidente está apartado<sup>20</sup>,  
le aconteció un suceso no pensado<sup>21</sup>. 80

---

<sup>16</sup> Será común en Martínez emplear por antonomasia ciertos nombres propios, generalmente mitológicos, para designar las cualidades de algún personaje. En este caso, es evidente que el dios romano de la guerra define a los caballeros de la corte inglesa.

<sup>17</sup> Se trata de dos modalidades del combate caballeresco. La contienda singular es, como la justa, un combate entre dos únicos caballeros, mientras la guerra campal supone el concurso de un elevado número de caballeros en una batalla.

<sup>18</sup> En el texto, la palabra “tanto” lleva una tilde en la *a*, para señalar la abreviatura de la *n* que, sin embargo, no se produce.

<sup>19</sup> Hay un anacoluto en la construcción que se inicia aquí. Lo correcto sería “a éste”, si nos atenemos a los versos siguientes. La prolongada cláusula parentética contribuye a este error sintáctico que no habría que descartar, tampoco, como errata del texto.

<sup>20</sup> *quando el sol dista del Oriente quanto / del obscuro Occidente está apartado*: es decir, a mediodía.

<sup>21</sup> *no pensado*: no imaginado, inesperado, según *Aut.*, s. v. ‘pensar’: “imaginar, premeditar”.

Y fue que, de entre riscos y breñales<sup>22</sup>,  
 una sierpe<sup>23</sup> salió, con tal fiereza,  
 que a los más atrevidos animales  
 espanto les pusiera su braveza;  
 acometió con furia y silvos tales 85  
 a Martelio, y con tanta ligereza,  
 que el joven animoso apenas pudo  
 valerse del amparo de su escudo.

Hirióle el primer golpe en descubierto  
 y dio con él en tierra sin sentido, 90  
 aunque con brevedad quedó despierto,  
 a su antiguo vigor restituído.  
 Mas, viendo el gran peligro y daño cierto,  
 qual valeroso Marte se ha ofrecido  
 a la más brava y espantable guerra 95  
 que se ha visto jamás sobre la tierra.

Acomete por uno y otro lado,  
 entra y sale a ofender<sup>24</sup> osadamente;  
 mas pensar penetrarla era escusado,  
 que el escamoso cuero no consiente. 100  
 Gran tiempo la contienda avía durado  
 sin que huviesse flaqueza en la serpiente,  
 la qual, con el extremo de fiereza,  
 bate del joven fuerte la cabeça.

Sin acuerdo<sup>25</sup>, el valiente a tierra vino, 105  
 y, quando en sí bolvió del sueño odioso,

---

<sup>22</sup> *breñal*: “sitio y paraje áspero e inculto, lleno de breñas y malezas” (*Aut.*). *Breñas* son “los matorrales, malezas o espesturas que crecen en la tierra inculta y fragosa” (*ibídem*).

<sup>23</sup> *sierpe*: dragón. Covarrubias remite a *serpiente*, y allí dice: “comúnmente llamamos serpiente a un género de culebra que fingimos tener alas y grandes uñas en los pies”. En *culebra* afirma que “sierpe, culebra, dragón son nombres que se toman el uno por el otro. El *Bestiario de Cambridge* señala que “el dragón es la mayor de todas las serpientes”, lo que confirma la identificación entre serpiente y dragón que aquí manejamos. (*Vid. Bestiario medieval, op. cit.*, pp. 180-181).

<sup>24</sup> *ofender*: “hacer daño a otro físicamente, hiriéndole o maltratándole” (*Aut.*).

<sup>25</sup> *sin acuerdo*, lo mismo que ‘estar fuera de acuerdo’: “quedar sin sentido, sin conocimiento y sin el uso de la razón, como sucede a los que por algún accidente, desmayo o golpe pierden el sentido” (*Aut.*, s.v. ‘acuerdo’).

sin alcançar<sup>26</sup> el orden y camino  
 se halló en un aposento tenebroso.  
 Movido de un furioso desatino  
 anduvo a todas partes cuydoso, 110  
 viéndose en una cama y desarmado,  
 y en lugar de sus pies jamás hollado.

Acertó a una ventana que allí avía  
 y, abierta, halló que el puesto donde estava  
 era de tanta costa<sup>27</sup> y bizarría, 115  
 que cualquiera valor sobrepujava.  
 Atrás queda la luz del mediodía  
 si con el resplandor se comparava  
 que a[r]rojavan de sí piedras y perlas,  
 causando admiración y espanto<sup>28</sup> el verlas. 120

Atónito del súbito accidente<sup>29</sup>  
 sintió abrirse una puerta con ruýdo,  
 por donde entró una dama y, juntamente,  
 el poderoso Amor obedecido:  
 que luego el gran Martelio el pecho siente 125  
 a la nueva pasión de amor rendido,  
 preso de la sin par soberanía  
 de la mortal que a Venus excedía.

Quién fuese aquesta dama, y otras cosas  
 que ay que tratar más largo<sup>30</sup> en este cuento 130  
 (enredos, aventuras peligrosas  
 hechas por arte y mago encantamento),  
 descubriré diziendo las famosas

---

<sup>26</sup> *alcançar*: “saber, entender, comprehender” (*Aut.*).

<sup>27</sup> *costa*: “el precio de una cosa” (*Cov.*).

<sup>28</sup> *espanto*: “admiración y assombro, no causado de miedo, sino de reparo y consideración de alguna novedad y singularidad” (*Aut.*).

<sup>29</sup> *accidente*: “llaman los médicos la enfermedad o indisposición que sobreviene y acomete, o repentinamente o causada de nuevo por la mala disposición del paciente” (*Aut.*).

<sup>30</sup> *largo*: “se toma algunas veces como adverbio, y vale bastantemente y con abundancia” (*Aut.*).

empresas<sup>31</sup> que ha de aver en este assiento<sup>32</sup>,  
donde declararé más a lo largo 135  
lo que dezir por orden oy me encargo.

Agora sólo digo que ocupada<sup>33</sup>  
de Martelio quedó la dama hermosa,  
al trance de Lucina<sup>34</sup> ya obligada,  
efeto de la llama impetuosa. 140  
Después dio aquella fruta señalada  
que fue a tantas naciones tan costosa;  
digo el diestro y gallardo Clarimante,  
memorable de Oriente al mar de Atlante<sup>35</sup>.

Pues, como el nuevo Marte floreciese 145  
(del valor de su padre no olvidado),  
y su célebre nombre se estendiese<sup>36</sup>  
en quanto abarca y ciñe el mar salado,  
y a su gallardo braço se rindiese  
del ancho reyno el más aventajado; 150  
determinó de hazer una grandeza  
que fuesse indicio de su fortaleza.

Y fue que en las provincias comarcanas,  
en los reynos que al suyo eran vezinos,  
hasta las gentes griegas y africanas 155

---

<sup>31</sup> *empresa*: “acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento” (*Aut.*).

<sup>32</sup> *assiento*: “situación, y parte o sitio donde está fundada una ciudad, villa, pueblo, lugar y población de gentes” (*Aut.*).

<sup>33</sup> *ocupada*: “dícese de la mujer preñada” (*DRAE*).

<sup>34</sup> *Lucina*: diosa romana de los alumbramientos y los partos. Aparece asociada a la deidad griega Ilitía, considerada como hija de Zeus y Hera.

<sup>35</sup> Atlante es un gigante, hijo de Clímene y de Jápeto, de una generación anterior a los dioses olímpicos. Se cuenta que encabezó a los titanes en su lucha contra los dioses, y por ello fue condenado a llevar sobre sus espaldas la bóveda del cielo durante toda la eternidad. Cuando Perseo le mostró la cabeza de la Gorgona, quedó petrificado, convertido en la cadena montañosa del Atlas, en África. El ‘mar de Atlante’ es, pues, el océano Atlántico, que se extiende desde la cordillera del Atlas hasta el Nuevo Mundo.

<sup>36</sup> En el original, “y su célebre se estendiese”. Corrijo la errata atendiendo al testimonio de las mismas.

en todos los imperios peregrinos<sup>37</sup>,  
dio su salvoconduto y cartas llanas<sup>38</sup>  
assegurando el passo<sup>39</sup> y los caminos,  
fixando los carteles<sup>40</sup> donde quiera,  
llevando su tenor desta manera: 160

“Clarimante, señor en la Bretaña  
de la Encantada Sierra, desafia  
a qualquiera guerrero que, en campaña<sup>41</sup>,  
quiera provar su esfuerço y valentía.  
Aquél que le venciere en fuerça o maña 165  
quede por señor suyo el mesmo día,  
gozando de su estado; y si él venciere,  
la gloria sola y fama en precio<sup>42</sup> quiere.”

De diferentes partes acudieron  
cavalleros famosos y esforçados, 170  
pero todos al cabo se rindieron  
al disponer contrario de sus hados.  
Assí, forçosamente concedieron

---

<sup>37</sup> *peregrino*: “se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto” (*Aut.*).

<sup>38</sup> *salvoconduto*: “libertad para hacer algo sin temor de castigo” (*DRAE*). Clarimante tenía permiso (suponemos que del rey) para defender el paso de armas al que se alude abajo. En cuanto a *cartas llanas* cabe pensar que hace referencia a las ‘cartas de batalla’ o ‘cartas de desafío’, que según Riquer “eran fijadas por las paredes de las calles, las esquinas y las puertas de las iglesias y todo el mundo se enteraba de su contenido”. (Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, *op. cit.*, p. 43). Quizás por eso son llamadas *llanas*, en el sentido figurado de ‘claro’ o ‘evidente’. *Vid. infra*, nota 40, *cartel*.

<sup>39</sup> *passo*: “se tomaba por hecho de armas, torneo o justa, en que los caballeros se apostaban en algún parage para hacer ostentación de su destreza de armas, y llamaban con carteles de desafío a otros caballeros que quisiessen justar con ellos, en la liza que para este fin disponían, asistiendo a ella los jueces del campo, nombrados por los mantenedores y autorizados por el rey” (*Aut.*). Riquer afirma que “un caballero, situado en un lugar fijo, prohíbe el paso a todos los demás caballeros que intenten aproximarse al lugar vedado o ‘defendido’. Este caballero es el ‘mantenedor’ del paso”. (Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 58).

<sup>40</sup> *cartel*: “papel escrito o mensaje, por el qual uno desafia a otro para reñir con él y batallar cuerpo a cuerpo en el parage o sitio que eligiere” (*Aut.*). *Vid. supra*, nota 38.

<sup>41</sup> *campaña*: “el campo que ocupa el ejército, quando está fuera de los alojamientos, aunque sea montuoso o lleno de peñascos” (*Aut.*).

<sup>42</sup> *precio*: “premio o prez que se ganaba en las justas” (*DRAE*). Cfr. “...que para los cavalleros que mejor lo hiziessen pusiesse tan grandes *precios* que a todos los que fbo supiessen tomasse gran voluntad de venir a ellos.” (Diego Ortúñez de Calahorra: *Espejo de príncipes...*, ed. cit., I, p. 256).

que entre los más valientes y nombrados,  
era el mejor guerrero Clarimante, 175  
sin nadie a sugetarle ser bastante.

Estuvo en esta fama el cavallero  
no aviendo quien osasse alçar la espada;  
porque qualquier tyrano desafuero  
o alteración, por él era vengada. 180  
Mas Fortuna, que nunca un siglo entero  
dexó gozar la próspera jornada<sup>43</sup>,  
puso al gallardo Marte en los extremos  
que en la presente narración veremos.

El rey britano, a esta sazón, tenía 185  
una hija por única heredera  
de quanto él con valor ganado avía,  
a quien puesta en estado<sup>44</sup> ver quisiera.  
Las bodas dilatava de día en día,  
buscando algún buen orden<sup>45</sup> y manera 190  
como poderla dar un tal marido,  
que mereciesse el reyno esclarecido.

Dello tratava en su prudente pecho  
no hallando quien del todo le quadrasse;  
porque de quien estava satisfecho 195  
dudava que el gran reyno le aprovasse.  
Teme, si Clarimante entiende el hecho,  
que el sossegado imperio le alterasse,  
y por este camino, fácilmente,  
se siguiesse el temido inconveniente. 200

El animoso rey se dezía Antero,  
Rosania la princesa se llamava.  
Él, en tiempos de atrás tan gran guerrero

---

<sup>43</sup> *jornada*: "lance, ocasión, circunstancia", en sentido figurado (*DRAE*).

<sup>44</sup> *puesta en estado*: "poner a uno en estado, por antonomasia es casarle, y generalmente es darle modo de vivir, para que por sí pueda obrar y tener casa y familia" (*Aut.*, s. v. 'estado').

<sup>45</sup> *orden*: "se toma también por concierto y buena disposición de las cosas" (*Aut.*).

que a no rendidos cuellos yugo echava<sup>46</sup>,  
 hijo fue de Lyrsania y de Lidero 205  
 de quien tanto la fama publicava,  
 porque Lidero fue señor de adonde  
 su clara luz el sol hermoso esconde<sup>47</sup>.

Rosania, viendo al rey tan cuydadoso<sup>48</sup>  
 sin la causa alcançar de tanta pena, 210  
 con pecho triste y corazón ansioso  
 buscava algún buen medio<sup>49</sup> o traça buena.  
 A un vergel entró, acaso<sup>50</sup>, deleytoso,  
 y hallando al rey, con rostro y boz serena,  
 no pudiendo encubrir más su cuydado, 215  
 desta suerte su intento ha declarado:

“-Si en tus ojos merece alguna cosa  
 el entrañable amor que te he tenido,  
 el pecho tierno y voluntad honrosa  
 que, al presente, a hablarte me ha movido, 220  
 te suplico, señor, no sea enojosa  
 la justa petición que humilde pido;  
 que es que de tu dolor me des la parte  
 que baste a me aliviar y a ti aliviarte.

Que si el amor es tanto como muestras, 225  
 no me puedes negar lo que aquí digo,  
 y más viendo que en cosas que ay siniestras

---

<sup>46</sup> Se refiere a que su destreza en hechos de armas era tal, que bastaba a doblegar a quienes nunca fueron doblegados.

<sup>47</sup> Fue señor de tierras occidentales, allá donde el sol se oculta. Parece referirse a Inglaterra, en la antigüedad en los límites de la tierra conocida, por poniente, y a la vez reino de su hijo, el rey Antero.

<sup>48</sup> *cuydadoso*: Cov., s.v. ‘cuidar’: “pensar, advertir; es nombre francés”. De donde, ‘cuidadoso’ sería ‘pensativo’, quizá ‘preocupado’. Con este sentido lo encontramos en toda la literatura medieval y áurea. Cfr., vg. el *Poema de mio Cid* en su verso 6: “Sospiró mio Çid ca mucho avie grandes *cuidados*” (*Poema de mio Cid*, edición de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1979<sup>5</sup>, p. 139).

<sup>49</sup> *medio*: “se toma también por la diligencia o acción conveniente para conseguir alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>50</sup> *acaso*: “adverbio, del latín ‘casu’. Lo que sucede sin pensar ni estar previsto, decimos haber sido acaso y de improviso” (Cov.).



buscar se suele el pecho del amigo.  
 No quedan las potencias, no, tan diestras,  
 quando la ciega infiel<sup>51</sup> y hado enemigo 230  
 a la felicidad nuestra haze guerra,  
 que no vengan a dar consigo en tierra.

Negar no se me puede el desconsuelo  
 que ofende tu real pecho cuydadoso,  
 que el afligido rostro es buen señuelo<sup>52</sup> 235  
 del dolor que te tiene en passo<sup>53</sup> ansioso:  
 los ojos fixos en el duro suelo,  
 pensativo, inquieto y sin reposo;  
 cosa que ya me tiene en punto puesta,  
 que el trago del morir sólo me resta. 240

En amigable paz tus reynos veo,  
 las gentes comarcanas te engrandecen,  
 y en señal de obediencia y por trofeo<sup>54</sup>  
 parias a tu imperial corona ofrecen;  
 corre la ciega diosa a tu desseo, 245  
 las rentas y tesoros tuyos crecen,  
 por do entender no puedo mirando esto  
 qué te pueda afligir y ser molesto.

Así, he determinado suplicarte  
 (en tu piedad y ser tu hija fiada), 250  
 de tus graves secretos me des parte;  
 pues no es razón yo viva triste, ansiada.

---

<sup>51</sup> Parece evidente que se refiere a la diosa Fortuna, que era representada con un timón de navío y ciega, en posesión del cuerno de la abundancia. El calificativo puede deberse a que esta diosa no es nunca fiel a nada ni a nadie, pues todo lo cambia a su antojo. *Vid. infra*, verso 244. Para 'hado', *vid. nota a I, v. 17*.

<sup>52</sup> *señuelo*: Por el sentido de la frase, parece querer decir algo equivalente a 'indicio' o 'signo', pero no he podido hallar constancia lexicográfica de este significado.

<sup>53</sup> *passo*: "trance de la muerte o cualquier otro grave conflicto" (*DRAE*).

<sup>54</sup> *trofeo*: "por extensión se toma por lo que representa algún vencimiento moral" (*Aut.*). Aquí adquiere también el valor real de las cosas entregadas como símbolo de sumisión.

Podrá ser que me ofrezca el cielo la arte<sup>55</sup>  
 con que dexe tu angustia en bien trocada.  
 Y quando<sup>56</sup> no atinare a dar remedio, 255  
 siquiera llevaré del mal el medio<sup>57</sup>.”

Diziendo estas razones derramava  
 lágrimas que de aljófar<sup>58</sup> parecían,  
 y pena tal y tal dolor mostrava,  
 que al lastimado padre enternecían. 260  
 Las bellas perlas que llorando embiava,  
 quando a la seca tierra decendían  
 brotavan<sup>59</sup> azucenas, rosas, flores  
 que arrojavan de sí gratos olores.

No pudo el grave rey, aunque quería, 265  
 resistir<sup>60</sup> a sus ojos no llorassen,  
 y que de la ansia inmensa que sentía  
 la parte principal fuera mostrassen.  
 Los suspiros con fuerça reprimía,  
 forçándolos que dentro se quedassen; 270  
 mas andava el buen rey en esto errado,  
 pues el fuego encubierto es más cendrado<sup>61</sup>.

---

<sup>55</sup> *arte*: “se llama también la maña, destreza, sagacidad y astucia de alguna persona, y la habilidad con que dispone las cosas” (*Aut.*).

<sup>56</sup> *quando*: “se toma muchas veces como modo adversativo, y vale lo mismo que *aunque*” (*Aut.*).

<sup>57</sup> *llevaré*: *Aut.*, s.v. ‘llevar’: “sufrir y tolerar alguna cosa”. Parece querer decir que al menos soportará la mitad del mal, compartirá el dolor con el padre, si nos atenemos a Covarrubias, quien afirma que *medio*, “algunas veces significa la mitad de la cosa entera.”

<sup>58</sup> *aljófar*: “es la perla menudica que se halla dentro de las conchas que la crían” (Cov.). Es un tópico muy extendido en los siglos de oro la asimilación de las lágrimas femeninas con el aljófar. El mismo Covarrubias afirma que “los poetas suelen llamar a las lágrimas que despiden por sus ojos las damas perlas”.

<sup>59</sup> Podemos explicar de dos maneras este extraño uso del verbo brotar. La primera sería ateniéndonos a su valor transitivo, recogido por *DRAE* con el sentido de “echar la tierra plantas, hierba, flores, etc”. Sin embargo, el hecho de que el sujeto tenga que ser “las bellas perlas...” dificulta esta explicación y nos inclina más a considerarlo un anacoluto propiciado por el hipérbaton que altera el orden de la frase: “quando a la seca tierra decendían / las bellas perlas que llorando embiava, / brotavan azucenas...”

<sup>60</sup> *resistir*: contradecir. Así, en *Aut.*, “significa también repugnar o contradecir”.

<sup>61</sup> *cendrado*: “metaphóricamente vale lo mismo que limpio y purificado” (*Aut.*). Aquí, el fuego simbólico que domina al rey es más puro, luego más ardiente.

A Rosania abraçó amorosamente,  
del tierno paternal amor vencido,  
y con un suspirar triste y ardiente 275  
su boz desta arte<sup>62</sup> encomendó al oýdo:

“-Lo mucho en que te estimo no consiente  
que mi oculto dolor te sea escondido,  
mas, ¡ay, bien de mis ojos!, que si muero  
es por el grande amor con que te quiero; 280

que si él fuera de menos tomo y suerte<sup>63</sup>,  
sin forçarme a mirar mil niñerías,  
ni en mi pecho reinara un mal tan fuerte  
ni tuvieran lugar las ansias mías.  
Mas hallo avecinárseme la muerte 285  
(que es fin forçoso de mis largos días),  
sin poder emprender lo que emprendiera  
si mi ardor juvenil permaneciera.

En paz gozo mis reynos, no lo niego,  
mas tenerlos en paz, ¿qué me aprovecha 290  
si a la primer sazón se enciende un fuego  
con que aquesta unidad quede deshecha?  
Tiéneme, amada hija, sin sossiego,  
dándome pena grave y vida estrecha,  
el ver que es tiempo ya de darte estado 295  
y no hallarte el marido acomodado<sup>64</sup>.

Que, aunque mil valerosos lo procuran  
con medios eficaces nunca oýdos  
y el codiciado fin dulce apresuran  
en sus tiernos discursos sostenidos, 300  
no tanto por lo justo se aventuran

---

<sup>62</sup> *arte*: “algunas veces se toma por modo, forma o manera, y vale lo mismo que ‘de suerte’, ‘de modo’, etc. En este significado se usa siempre con la partícula ‘de’ antepuesta, y equivale a modo adverbial” (*Aut.*).

<sup>63</sup> *tomo*: “metaphóricamente significa importancia, valor y estima” (*Aut.*). En cuanto a *suerte*, el *DRAE* recoge entre sus acepciones la de “estado o condición”.

<sup>64</sup> *acomodado*: “lo que es apto, conveniente y oportuno” (*Aut.*).

(haziéndome magnánimos partidos<sup>65</sup>),  
quanto por verse en tan sublime alteza  
como es gozar mi reyno y tu belleza.

Estoy determinado no hazer cosa 305  
hasta que la fatal precissa muerte  
ponga fin a mi vida congoxosa  
con golpe horrible de su braço fuerte.  
Después podrás, pues eres ingeniosa,  
buscar príncipe alguno de tal suerte 310  
que puedas, a sabor<sup>66</sup> tuyo y contento,  
hazer un provechoso casamiento.

Ves los grandes guerreros desta tierra,  
los animosos príncipes valientes  
(pues aquesta estrecha isla<sup>67</sup> tiene y cierra<sup>68</sup> 315  
los que causan temor a tantas gentes;  
discretos en la paz, fuertes en guerra:  
para qualquier empressa suficientes),  
y assí, cada uno dellos, si se ofrece,  
dirá que por sus prendas te merece. 320

Por donde nadie avrá que no se afrente  
de que le excluya de la honrosa empressa,  
pues no ay mirar a amigo ni a pariente  
donde interés tan grande se atraviessa.  
Y no es este el mayor inconveniente 325  
ni lo que más en este caso pesa;  
sólo me da fatiga no pensada  
de Clarimante la ira arrebatada.

No dexará hombre humano con la vida

---

<sup>65</sup> *partido*: “trato, convenio u condiciones que se proponen para el ajuste de alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>66</sup> *a sabor*: “modo adverbial que significa lo mismo que al gusto, a la voluntad y deseo” (*Aut.*).

<sup>67</sup> Se refiere a Gran Bretaña, lugar donde transcurre la acción.

<sup>68</sup> *cierra*: encierra, contiene. Así, en *Aut.*, s.v. ‘cerrar’: “conservar, guardar alguna cosa dentro de otra”, y más adelante, “vale lo mismo que *incluirse*, aunque regularmente se dice *encerrarse*”.

si privado se ve del casamiento. 330  
 Por respeto de quien trae corregida<sup>69</sup>  
 su altiva presunción y fiero<sup>70</sup> intento,  
 quedarás a mil guerras sometida  
 con que en riesgo pornán<sup>71</sup> tu real assiento,  
 y mis fieles amigos y allegados 335  
 serán a dura muerte condenados.

Sabes bien que Martelio fue vencido  
 por esta ayrada diestra, mano a mano<sup>72</sup>,  
 saliendo del combate tan herido,  
 que no hubo a darle vida medio humano. 340  
 Viéndose al postrer trance ya venido  
 y que el vivir le niega el hado insano<sup>73</sup>,  
 descubrió a su querido Clarimante  
 sucessos memorables de adelante,

tomándole solenne juramento 345  
 que su temprana muerte en mí vengasse  
 si con justo, apazible casamiento,  
 conmigo su valor no se juntasse.  
 Assí, advierte, no ha hecho movimiento  
 hasta ver si contigo yo le case, 350

---

<sup>69</sup> *corregir*: “vale también advertir, amonestar para la enmienda, reprehender y castigar” (*Aut.*). Se entiende que a Clarimante ya le habían afeado antes su comportamiento.

<sup>70</sup> *fiero*: “se suele tomar muchas veces por grande y descompassado” (*Aut.*).

<sup>71</sup> El futuro de indicativo y el condicional adoptaron, por metátesis, las formas ‘porné’ y ‘pornía’ (lo mismo que en los verbos ‘tener’ y ‘venir’), entre los siglos XII al XIV, manteniendo su vigencia durante siglos, sin embargo, “las formas *porné*, *verné*, *terné* sucumbieron, tras un periodo de alternancia que duró hasta fines del siglo XVI, ante *pondré*, *vendré*, *tendré*...” (Lapesa, p. 392). En nuestro poema tenemos ejemplos de esta alternancia, a la que nos hemos referido en el apartado de lengua y estilo del estudio preliminar. Así, la forma ‘pondré’ se emplea, por ejemplo, en VIII, 749.

<sup>72</sup> *mano a mano*: “en los juegos, se dice del modo de jugar algún partido, en que no interviene ventaja de un jugador a otro, por considerarse iguales” (*Aut.*).

<sup>73</sup> *insano*: “loco u demente” (*Aut.*).

atalayando<sup>74</sup> siempre, y a la mira<sup>75</sup>,  
a dónde mi sagaz consejo tira<sup>76</sup>.

Tengo, por otra parte, mil respuestas  
de prodigiosas cuevas encantadas,  
que con remotas gentes y traspuestas<sup>77</sup> 355  
declaran sean tus bodas celebradas.

Mira, en trances y en cosas tan opuestas  
(aviendo tanto mal si van erradas),  
si es razón que recele los sucesos  
que en tu daño, parece veo espressos.” 360

Rosania, que prudente y discreta era,  
de ingenio agudo y parecer fundado<sup>78</sup>,  
con alegre semblante y boz entera  
desta suerte su voto<sup>79</sup> al padre ha dado:  
“-Ofrecerte el remedio yo quisiera 365  
importante a tu pena y real cuydado,  
pero, pues no le alcanço suficiente,  
mi parecer escucha atentamente:

los dioses, que disponen tales cosas,  
no queriendo me case de otra suerte, 370  
con sus divinas ciencias mysteriosas  
espero ordenarán de complazerte.  
*Publica algunas fiestas sumptuosas*  
en que por premio pongas, al más fuerte,

---

<sup>74</sup> *atalayando*: *Aut.*, s.v. *atalayar*: “poner especial cuidado en qualquiera acción, para reconocer lo que la puede estorbar, o registrar las acciones de otros”.

<sup>75</sup> *a la mira*: “estar a la mira: observar con particular cuidado y atención los pasos y lances de algún negociado u dependencia, para executar las diligencias conducentes a su logro o impedir que suceda alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>76</sup> *tirar*: “poner los medios o encaminarlos y dirigirlos a algún fin” (*Aut.*).

<sup>77</sup> *traspuestas*: desconocidas, ocultas. Así, en *Aut.*, s.v. ‘trasponer’: “significa también ocultar o esconder alguna cosa con maña o presteza”.

<sup>78</sup> *fundado*: *Cov.*, s.v. ‘fundar’: “echar fundamentos y cimientos el edificio, porque cuanto más hondos estuvieren debajo de tierra, más seguro será lo que se fabricare encima. De allí, traslaticamente, decimos ‘fundar uno su opinión’.” Aquí, pues, se trata de un parecer con sólidas bases.

<sup>79</sup> *voto*: “qualquier dictamen u parecer dado sobre alguna materia” (*Aut.*).

mi persona, tu imperio y real hazienda, 375  
si un año mantuviere la contienda<sup>80</sup>.

En este breve tiempo, ten por cierto,  
no faltará algún pecho señalado  
que vença a Clarimante, o dexe muerto,  
en paz quedando tu imperial estado. 380  
Y siendo ya espressado en el concierto  
que me ha de ser en matrimonio dado  
el más esclarecido y más valiente,  
se evita qualquier daño y mal urgente<sup>81</sup>.

Y quando los del cielo, en fin, ordenen 385  
prevalezca el furioso Clarimante,  
avrà causas que al bien común convienen,  
y a tu real magestad será importante.  
Tus cuydados, de oy más<sup>82</sup>, rey, se cercenen,  
sin penarte sucessos de adelante; 390  
que en espacio de un año no es possible  
falte medio, a tu intento conveniente.”

El rey quedó algún tanto satisfecho  
y hizo publicar por mil regiones  
que al más gallardo y alentado pecho 395  
su hija entregará, y sus possessions,  
con que un curso del sol<sup>83</sup> sustente el hecho  
contra cualesquier ínclitos varones,

---

<sup>80</sup> Cfr.: “E, estando Oliveros en Canturbia, oyó decir que el rey de Inglaterra había fecho pregonar justas e torneos por tres días e que el que quedase vencedor todos los tres días, que hobiese su sola fija heredera del reino por mujer”. (*Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 66).

<sup>81</sup> *urgente*: aquí, en el sentido de inmediato y, por lo tanto, casi irremediable.

<sup>82</sup> *de oy más*: “de ahora en adelante” o “de hoy en adelante”. Con la forma “desde hoy más” lo encontramos en el capítulo 29 de la primera parte del *Quijote*: “...así podéis, señora, desde hoy más, desechar la malenconía que os fatiga...” (ed. cit., p. 319).

<sup>83</sup> *un curso del sol*: un año. Es sabido que, en época de Martínez se consideraba (siguiendo a Tolomeo), que el Sol giraba alrededor de la Tierra, a pesar de que ya Copérnico había planteado sus teorías heliocéntricas, más tarde asumidas por Galileo. Así pues, se entiende que el tiempo en que el Sol hace su recorrido es un año.

manteniendo la tela<sup>84</sup> en campo armado  
a cavallo y a pie, como esforçado. 400

Buela la presta Fama licenciosa  
aumentando las gracias de la dama,  
el tesoro y riqueza caudalosa  
que por la isleña tierra se derrama.  
Fue en su publicación tan presurosa<sup>85</sup>, 405  
que no hubo en gran distrito hombre de fama,  
tenido por de esfuerço suficiente,  
que luego no acudiesse diligente.

La más parte del reyno<sup>86</sup> se inclinava  
al joven Clarimante aventajado, 410  
de cuyo gran valor se platicava  
en la tierra y lugar más apartado.  
Y bien, en el semblante, él lo mostrava,  
como si ya por rey fuera jurado;  
que Antero saludava como yerno<sup>87</sup>, 415  
metiéndose en las cosas del gobierno.

Gentes de todas partes acudían  
para ver y provar su fortaleza,

---

<sup>84</sup> *tela*: "la que se arma de tablas para justar, y de allí, 'mantener tela', el que se pone a satisfacer a todos" (Cov.). *Aut.* añade que "llámase assi porque solía cerrarse con telas". Cfr.: "...bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas, pasar la tela en alegres justas delante de las damas..." (Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., p. 706).

<sup>85</sup> El sujeto de esta oración es "la Fama".

<sup>86</sup> *la más parte del reyno*: "la mayor parte del reino". Cfr.: "a la sombra de cuatro antiguos y frondosos álamos que en ella estaban, se juntó casi la más gente del pueblo..." (Cervantes, *La Galatea*, edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 70-71).

<sup>87</sup> La ausencia de la preposición 'a' ante 'Antero' produce una ambigüedad sólo resuelta por el hecho lógico de que el pretendido yerno no puede ser el propio rey. Se entiende que Clarimante saludaba a Antero como si ya fuera su yerno. Esta falta de preposición ante un complemento directo de persona no es extraña en los siglos de oro, según Lapesa: "En los siglos XVI y XVII es grande el predominio de *a*, pero todavía es frecuente la omisión". Atestigua luego esta afirmación con numerosos ejemplos (Rafael Lapesa, "Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español", en *BR4E*, tomo XI.IV, 1964, pp. 67-105, p. 77).



al señalado término atendían<sup>88</sup>  
 en que mostrar pudiessen su destreza, 420  
 en nuevo esfuerço y brío se encendían  
 notando de Rosania la belleza;  
 estando cada qual con esperança  
 de salir de la empresa con bonança<sup>89</sup>.

Recebíalos el rey alegremente 425  
 según la calidad de sus estados,  
 y con pródiga mano, en competente<sup>90</sup>  
 lugar eran servidos y hospedados.  
 Con admirable traça<sup>91</sup>, el rey prudente  
 hizo hazer miradores y tablados<sup>92</sup> 430  
 donde la gente y vulgo<sup>93</sup> estar pudiesse  
 sin que a los justadores impidiesse<sup>94</sup>.

Avía más de quinientos cavalleros  
 el señalado tiempo<sup>95</sup> codiciando;  
 de todas las provincias los primeros, 435  
 venidos a provarse en aquel vando:  
 bravos, fuertes, altivos y guerreros,  
 de sus personas grandes muestras dando.

---

<sup>88</sup> *atender*: “se decía mui comúnmente en lo antiguo por esperar” (*Aut.*). Valdés consideraba ya anticuado el verbo ‘atender’ en este uso: “*Atender por esperar ya no se dize*”, aunque salvaba su empleo en poesía: “en metro se usa bien *atiende y atender*, y no parece mal; en prosa yo no lo usaría” (Valdés, p. 120).

<sup>89</sup> *bonança*: “el tiempo de la prosperidad, cuando todas las cosas suceden a gusto y la fortuna va pujante con prosperidad y viento en popa” (Cov.).

<sup>90</sup> *competente*: “perteneciente, bastante, suficiente, debido, propio” (Cov.).

<sup>91</sup> *traça*: ‘traza’, “la primera planta o dissenio que propone e idea el artífice para la fábrica de algún edificio u otra obra” (*Aut.*).

<sup>92</sup> *tablado*: “el cadahalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas” (Cov.).

<sup>93</sup> *gente y vulgo*: Dos explicaciones posibles a esta dualidad. La primera es que pueda tratarse de una tautología con la que se redundaba en la presencia de una multitud. La segunda, que se quiera hacer una distinción entre *gente*, “concurso de personas”, según Covarrubias, quizá para referirse a la nobleza, y *vulgo*, “la gente ordinaria del pueblo”, también siguiendo a Covarrubias.

<sup>94</sup> *impidiesse*: Cov., s.v. ‘impedir’: “estorbar, hacer contradicción y repugnancia”. Los justadores son los caballeros que participan en las justas. *Vid.* nota 1 de este canto.

<sup>95</sup> Aquí se refiere al tiempo establecido por el bando real para que dieran comienzo las justas.

Assí que en la ciudad aora se encierra  
la gente más granada de la tierra. 440

Llegada la sazón<sup>96</sup> del plazo dado  
(que era quando el Sol entra presuroso  
en aquél cuyo fue el vellón dorado  
del cólquico edificio misterioso<sup>97</sup>),  
apenas en Oriente se ha mostrado 445  
el resplandor febeo<sup>98</sup> y rayo hermoso,  
quando ya la ancha plaça se cubría  
de la luzida gente que acudía.

Cada uno lo mejor que tiene lleva  
adornado de la índica<sup>99</sup> riqueza, 450  
con divisa, invención, con traça nueva<sup>100</sup>,  
dando lustre y donayre a su braveza.  
Esperan venir todos a la prueba  
donde puedan mostrar su fortaleza,

---

<sup>96</sup> *sazón*: "se toma también por lo mismo que ocasión, tiempo oportuno u coyuntura" (*Aut.*).

<sup>97</sup> En el original, al margen, hay anotada la siguiente aclaración: "Vellocino de Colchos". Se trata del vellocino de oro en cuya búsqueda navegaron largo tiempo Jasón y los argonautas, hasta llegar a la Cólquide. El encuentro de este vellocino le era necesario a Jasón para recuperar el trono de Tesalia, arrebatado a su padre, Esón, por el hermanastro de éste, Pelias.

El plazo al que se refieren estos versos coincide con el inicio de la primavera, cuando el Sol recorre la constelación de aries, el carnero, cuya piel se llama vellón o vellocino, lo que sirve de excusa a Martínez para esta cita erudita a la manera gongorina.

<sup>98</sup> *febeo*: "perteneciente a Febo o al Sol" (*DRAE*).

<sup>99</sup> *indica*: de la India. Se refiere aquí a las piedras preciosas procedentes de aquel lugar oriental.

<sup>100</sup> *divisa*: "la señal que el caballero trae para ser conocido, por la cual se divide y se diferencia de los demás" (Cov.). *Inventi*ón: Daniel Eisenberg (en su edición de *Espejo de principes...*, *op. cit.*, tomo II, p. 8, nota), tras reconocer que no ha hallado el vocablo, aventura que puede ser equivalente a 'disfraz' en el texto que él anota: "...trayendo cada uno dellos tantas y tan luzidas y tan ricas *invenciones* que bien parecía ser desechado el largo luto..." Sin embargo, Jesús M. Alda, en su edición de la poesía de Jorge Manrique, define *invención* como 'empresa' (Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de J. M. Alda, Madrid, Cátedra, 1980, p. 152, nota 27). También Alberto Blecuá (*Libros de caballería*, *op. cit.*, p. 39, nota 5) lo asinila con 'empresa': "En las fiestas caballerescas y justas del siglo XV solían salir los caballeros con una imagen -llamada 'devisa' o 'cuerpo'- puesta en la cimera del yelmo o bordada en el traje y una palabra o palabras, un verso octosilabo, por lo general, llamado 'mote'. La unión de estos dos elementos, 'imagen' y 'mote', daba lugar a la 'invención' -conocida con el nombre de 'empresa' en el siglo XVII- que expresaba el estado animico del caballero". *Traça*: "modo, apariencia o figura de alguna cosa" (*Aut.*).

cada qual estrivando<sup>101</sup> en la esperança 455  
de llevar a su parte la balança.

En cavallos briosos y ligeros,  
con el oro de Arabia hermosteados,  
salen los famosísimos guerreros,  
más de braveza que de azero armados; 460  
codician unos y otros ser primeros  
por tocar los quilates<sup>102</sup> de sus hados  
en pretensión tan alta<sup>103</sup> y tal empresa  
donde magestad tanta se interessa<sup>104</sup>.

Yvan en sus quadrillas repartidos; 465  
de diez en diez, de doze, quinze y veynte,  
de manera que todos van unidos  
llevando por caudillo a el<sup>105</sup> más potente.  
Ocho de Lusitania eran venidos  
acompañando un joven floreciente<sup>106</sup>; 470  
Bendalio se llamava este guerrero,  
de los lusinos<sup>107</sup> reynos heredero.

Los otros ocho son: Numeriano,  
Larida, Isenio, Othón, Maresio, Aldeña,  
Silverio y el gallardo Brandiano, 475  
que al mejor justador la justa enseña.  
Eran todos del reyno lusitano.  
Un dorado avestruz llevan por seña,

---

<sup>101</sup> *estrivando*: Aut., s.v. 'estrivar': "metaphóricamente corresponde a fundarse, afianzarse, asegurarse, apoyarse".

<sup>102</sup> *quilate*: "metaphóricamente vale el grado de perfección en qualquier cosa no material" (Aut.).

<sup>103</sup> *alta*: Aut., s.v. 'alto': "lo que es de grande aprecio, sumamente estimable, y de superior grado y gerarchía".

<sup>104</sup> *interesa*: Aut., s.v. 'interesar': "sacar interés o provecho de alguna cosa".

<sup>105</sup> *a el*: "al". Cfr.: "siempre el miedo da más vista *a el* que ama" (Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. cit., p. 160).

<sup>106</sup> Para el complemento directo de persona sin preposición, *vid. supra*, nota 87.

<sup>107</sup> *lusinos*: no he hallado constancia lexicográfica de esta forma con la que Martínez alude a menudo a los lusitanos.

para ser de los suyos conocidos  
en todos los encuentros y partidos. 480

De la Tracia, el gran príncipe Solino  
su esquadra de guerreros fuertes lleva:  
Selisario, Rugiel, Teutro, Gelino,  
mancebo de valor y de alta prueba<sup>108</sup>,  
Ripando y Alingur, también Melino, 485  
señor de la Tartárea torre y cueva,  
Calipo, cavallero de gran fama,  
y Ficelio, que el Ínclito se llama.

Doze príncipes ay de otras naciones,  
que gobiernan esfuerços<sup>109</sup> florecientes; 490  
todos de esclarecidos<sup>110</sup> coraçones,  
de raros<sup>111</sup> pechos, ánimos valientes.  
De los doze diré, claros varones,  
por ser a nuestra historia convenientes,  
callando otros millares que allí estavan, 495  
porque a los que he contado no yqualavan.

Sergesto, Trulo, Cario y Palmireno,  
Andronio, Corimboto y Carbopía,  
Brinaldo, Sarpe, Cauro y Macrideno,  
y Risambo, de rara valentía. 500  
Los más dellos habitan el Tyrreno  
y todos eran diestros a porfia<sup>112</sup>.  
La gente que los sigue es algo nueva,

---

<sup>108</sup> *de alta prueba*: *Aut.*, s.v. ‘de prueba’: “modo adverb. con que se explica la consistencia o firmeza de alguna cosa. en lo phýsico o en lo moral”.

<sup>109</sup> *esfuérços*: se toma aquí como sinécdoque, en el sentido de ánimo o valor, para referirse a los caballeros gobernados por los citados príncipes.

<sup>110</sup> *esclarecido*: “mui ilustre, generosamente noble, de alto y claro linage” (*Aut.*).

<sup>111</sup> *raro*: “se toma assimismo por insigne, sobresaliente o excelente en su línea” (*Aut.*).

<sup>112</sup> *a porfia*: “modo adverb. que significa con emulación y competencia” (*Aut.*).

aunque de grande aliento y rara prueba.<sup>113</sup>

Otra esquadra nos queda, valerosa, 505  
de la qual trataremos adelante,  
quando diere lugar la embaraçosa<sup>114</sup>  
gente, que para aplauso es importante.<sup>115</sup>  
pues vemos que en el mundo ya no ay cosa  
que tenga su valor justo y bastante, 510  
si no ay quien la quilate<sup>116</sup> y favorezca,  
y con devido estruendo<sup>117</sup> la engrandezca.

De toda la comarca han concurrido  
hombres, mugeres, niños, viejos, damas  
que en sus rostros mostravan a Cupido 515  
estar en ellas las ardientes llamas:  
el nuevo ardor y esfuerço han encendido  
en aquellos guerreros de altas famas,  
mirando allí encerrada la belleza<sup>118</sup>  
que en el orbe esparzió Naturaleza. 520

Alli las galas, trages, bizarría,  
las telas, los recamos<sup>119</sup> e invenciones,  
los adereços<sup>120</sup>, cortes, gallardía

---

<sup>113</sup> *nueva*: Aut. s.v. 'nuevo': "en las universidades se llama el que está en ellas el primer año. Y por extensión, se dice de qualquier principiante en alguna facultad o arte".

<sup>114</sup> *embaraçosa*: Cov. s.v. 'embarazoso': "lo que retarda".

<sup>115</sup> El antecedente de esta proposición de relativo es la escuadra a la que se refiere el verso 505, y no la gente, como parecería en una apreciación somera.

<sup>116</sup> *quilatar*: Aut. remite a 'aquilatar', y allí dice: "metaphóricamente vale estimar, reconocer y hacer calificación y examen de alguna cosa, para saberla con fundamento".

<sup>117</sup> *estruendo*: "significa también aparato, pompa, ostentación, grandeza, magnificencia" (Aut.).

<sup>118</sup> *encerrada la belleza*: otros ejemplares, correspondientes al segundo estado de este cuadernillo, leen 'encerrada a bele] ja", entre ellos, BPT1 y RAE.

<sup>119</sup> *recamo*: "la bordadura de realce" (Aut.).

<sup>120</sup> *adereço*: "el conjunto o aparato de algunas cosas o piezas que concurren a algún uso o algún ornato" (Aut.). *Cortes*, seguramente en referencia a los vestidos. Aut. habla de 'corte de vestido' como "la porción de tela o paño necesaria para hacer un vestido..." Aquí parece hacer alusión al corte como resultado del trabajo de costura.

de diferentes gentes y naciones,  
 admiración y espanto los<sup>121</sup> ponía, 525  
 y abivava en su pecho las passiones  
 que amor en lo más íntimo alimenta  
 sin de estado o persona tener cuenta.

Ocupan los andamios<sup>122</sup> y tablados  
 no quedando lugar vacío de gente; 530  
 las ventanas, paredes, los tejados,  
 sin poder caber más, estrechamente.  
 Quedaron los paseos desocupados  
 para el justar, como era conveniente.  
 Lo demás, aun apenas sustentía<sup>123</sup> 535  
 la multitud de gente que allí avía.

Pero hase de entender que se avia hecho  
 fuera de la ciudad, en una vega,  
 a manera de muro y de pertrecho<sup>124</sup>,  
 este alto mirador que al cielo llega, 540  
 con seys altos<sup>125</sup> y más, y luego el techo,  
 de do se ve la mar y quien navega;  
 de suerte que era gusto o ver la gente  
 o el estendido mar que está defrente<sup>126</sup>.

No podían abaxar a la ancha plaça, 545

---

<sup>121</sup> Caso de loísmo, no tan frecuente en el texto como el laísmo. El pronombre parece sustituir a los guerreros (v. 518). En cuanto a los verbos ('ponía' y 'abivava') concuerdan con 'gallardía' (v. 523), último elemento de la enumeración, sin tener en cuenta la pluralidad previa.

<sup>122</sup> *andamio*: "el tablado que se hace para desde allí ver o representar alguna cosa, dicho así por los que andan sobre él" (Cov., s.v. 'andar').

<sup>123</sup> *sustenia*: 'sostenía'.

<sup>124</sup> *pertrecho*: "qualquiera de las municiones, armas y demás instrumentos o máquinas de guerra, para la fortificación y defensa de las plazas u de los soldados" (Aut.).

<sup>125</sup> *alto*: "se llaman en las casas los suelos que están fabricados unos sobre otros, y dividen los quartos y viviendas: y así se dice *la casa tiene dos, tres, quatro y cinco altos*" (Aut.).

<sup>126</sup> *defrente*: 'enfrente', en la parte opuesta a uno. La construcción con *de* obedece al uso que esta preposición tiene "antepuesta a nombre, verbo o adverbio", donde "sirve de composición para significar cosa distinta de la que explica su simple" (Aut.).

por no aver puerta alguna o escalera;  
 porque un orden se dio, una nueva traça,  
 para que nadie allí los impidiera.  
 Ningún hombre, al justar, los embaraça<sup>127</sup>,  
 que el mirar y el subir es por defuera; 550  
 y assí, en el grande círculo<sup>128</sup> no avía  
 más de la militar cavallería.

Ya que estava la gente acomodada  
 (digo la forastera), y los guerreros  
 la señal aguardavan desseada, 555  
 para mostrar su esfuerço y sus azeros<sup>129</sup>,  
 y la rosada Aurora, avergonçada,  
 la escuridad aparta, y los luzeros  
 cubren su resplandor en la presencia  
 de aquella que les vence en excelencia, 560

el rey vino, y la reyna, a quien seguía,  
 de ilustres cavalleros cortesanos,  
 una vanda y luzida compañía<sup>130</sup>  
 que en su tiempo jugaron<sup>131</sup> bien las manos.  
 Matronas<sup>132</sup> de admirable gallardía, 565  
 con semblantes y rostros soberanos;  
 éstas van con la reyna que, galana,  
 desprecia y vence a la natura humana.

---

<sup>127</sup> *embaraçar*: “vale impedir” (Cov.).

<sup>128</sup> *circulo*: “latamente se toma por lo mismo que circuito y ámbito” (Aut.).

<sup>129</sup> *azeros*: “metaphóricamente significa esfuerzo, ardimiento, valor y denuedo, y assí, ‘mostrar o tener buenos aceros’ es tener valor y fuerzas” (Aut.).

<sup>130</sup> *vanda*: “Es nombre francés, y significa compañía de gente militar (...), y para que estas compañías se distinguiesen y conociesen, acostumbraron a llevar los soldados cierta señal de unas fajas, las cuales se llamaron bandas; y para que estos mismos tuviesen una señal común para recogerse y adunarse, pusieron sobre una lanza estas mismas bandas, las cuales llamaron banderas” (Cov.). *Luzida*: p.p. de ‘luzir’. *Aut.*, s. v. ‘lucir’: “translaticamente vale sobresalir, exceder o adelantarse en alguna cosa”.

<sup>131</sup> *jugar*: “significa assimismo mover alguna cosa por las junturas o quicios” (Aut.). Hemos de entender que “los ilustres cavalleros cortesanos” fueron otrora diestros en el manejo de las armas, ‘movieron bien las manos’.

<sup>132</sup> *matrona*: “la muger noble y calificada, virtuosa y honrada, que es madre de familia” (Aut.).

Después salió Rosania, en cuyo gesto<sup>133</sup>,  
 semblante, contoneo y hermosura, 570  
 muestra aver empleado todo el resto<sup>134</sup>  
 la artificiosa y pródiga Natura:  
 un ayre que enamora, andar modesto,  
 un blanco do el christal y nieve pura  
 pierden su resplandor, si es comparado 575  
 con la que es de belleza un fiel traslado<sup>135</sup>.

Vestida va de una telilla parda<sup>136</sup>,  
 hecha con nueva industria y labor nueva<sup>137</sup>,  
 con que en todo parece más gallarda  
 junto con el donayre que en sí lleva. 580  
 Con mesurado passo y muestra<sup>138</sup> tarda  
 llegó do estaban puestos a la prueba  
 los más bizarros hombres, y más bellos,  
 que el mundo conoció ni podrá vellos.

Lleva gallardas damas a su lado, 585  
 que en la hermosura y gracia par no tienen;  
 entre ellas juega Amor, el arco armado;  
 ellas burlan con él y se entretienen;  
 desde ellas exercita el braço osado  
 por quien torneos<sup>139</sup> y justas se mantienen, 590

---

<sup>133</sup> *gesto*: “el rostro y la cara del hombre”. (Cov.). Cfr. Garcilaso, soneto V: “Escrito está en mi alma vuestro gesto”.

<sup>134</sup> *emplear el resto*: locución como ‘echar el resto’. Covarrubias lo define como “poner hombre toda su diligencia y fuerzas para hacer algún negocio”.

<sup>135</sup> *traslado*: “se usa también por imitación propia de alguna cosa, por la qual se parece mucho a ella, y así se dice: *es un traslado de su padre*” (Aut.).

<sup>136</sup> *telilla*: “tela delgada. Llámase assí particularmente un texido de lana más delgado que el camelote” (Aut.).

<sup>137</sup> *industria*: “es la maña, diligencia y solercia con que alguno hace cualquier cosa con menos trabajo que otro” (Cov.). *Labor*: “la buena correspondencia y symetría con que están colocadas algunas cosas” (Aut.).

<sup>138</sup> *muestra*: “porte, ademán, apostura” (DRAE). *Muestra tarda*, ademanes lentos, pausados.

<sup>139</sup> *torneo*: “es en dos maneras: uno de a pie y otro de a caballo, y ambos se introdujeron a fin que la caballería y la infantería se ejercitasen en las armas para estar diestros en ellas cuando saliesen a pelear con sus enemigos (...). Dijose torneo de tornar, porque hecho un encuentro tornan luego a hecer otro, para volverse a sus puestos” (Cov.).



más valientes haciendo a los valientes  
con sus tácitos fuegos y accidentes.

Los que avían de justar se consolavan  
con que, ya que perdiessen la alta empresa,  
otras esclarecidas les quedavan 595  
de beldad no menor que la princesa.  
Y tanto con aquesto se animavan,  
y davan para el hecho tanta priessa,  
que tienen ya por obra no sufrible<sup>140</sup>  
no se ver en el punto conveniente<sup>141</sup>. 600

Puesto el rey en los anchos corredores  
con vistosos tapizes entoldados,  
duques, príncipes, grandes y señores  
en el mismo lugar están sentados.  
Luego, en otros hermosos miradores, 605  
con no menos riqueza aderezados,  
subió Rosania, para que estuviese  
donde de todas partes vista fuese,

por que mirando el premio y joya bella,  
a la dudosa<sup>142</sup> guerra se animassen, 610  
y por gozar tal reyno y tal donzella  
a qualquiera rigor se aventurassen:  
en quien<sup>143</sup>, como en un sol y clara estrella,  
la enamorada vista deleytassen,  
estando<sup>144</sup> por jüez y premio honroso 615  
del fuerte pecho y corazón brioso.

---

<sup>140</sup> Se refiere a que es un hecho difícilmente aguantable. *Aut.*, s.v. *sufrible*, señala: “lo que se puede sufrir y tolerar”.

<sup>141</sup> El momento deseado del comienzo de la justa.

<sup>142</sup> *dudoso*: “incierto, irresoluto, ambiguo” (*Aut.*). Aquí, en el sentido de que la guerra puede tener resultados imprevisibles, inciertos.

<sup>143</sup> El antecedente de este relativo es Rosania (v. 607) o, incluso, “tal donzella” (v. 611). En cualquier caso se refiere al mismo sujeto.

<sup>144</sup> El sujeto de este verbo es, también, la doncella del verso 611.

Alrededor las damas se assentaron  
 en lugar oportuno y conveniente;  
 al encendido Sol su luz quitaron,  
 dexándole alumbrar escasamente, 620  
 porque como mil soles se juntaron:  
 vinieron a ofuscar<sup>145</sup> el rayo ardiente,  
 como no darnos luz la vela vemos  
 si a los solares rayos la ponemos.

¡O qué mirar divino con que matan! 625  
 ¡O qué rostro que enlaza y enamora!  
 ¡O qué gracia y qué ser con que maltratan,  
 qué beldad de las damas, robadora<sup>146</sup>!  
 ¡O qué cabellos donde vidas atan!  
 ¡O qué disposición<sup>147</sup> que el alma adora, 630  
 qué donayre, qué aviso, qué cordura<sup>148</sup>,  
 qué extremo de estremada hermosura!

Aquí todos los ojos empleavan<sup>149</sup>,  
 porque, aunque era Rosania más hermosa,  
 sus estremadas gracias estorvavan 635  
 que no la ofenda voluntad viciosa<sup>150</sup>;  
 como en un claro espejo se miravan  
 sin ocupar la vista en otra cosa,

---

<sup>145</sup> *ofuscar*: “obscurecer y hacer sombra” (*Aut.*).

<sup>146</sup> Se refiere a la capacidad que tiene esa belleza de robar voluntades, de cautivar los corazones de los caballeros.

<sup>147</sup> *disposición*: “se llama también la proporción y symetría de las partes del cuerpo, gallardía o gentileza” (*Aut.*).

<sup>148</sup> *aviso*: “algunas veces se toma por cuidado y discreción en el modo de obrar y proceder” (*Aut.*). *Cordura*: “prudencia, buen seso, reposo, juicio, espera” (*Aut.*).

<sup>149</sup> Se ocupaban. Es decir, los ojos se dedicaban a mirar a las doncellas. Cov., “emplear a uno, ocuparle en una cosa”.

<sup>150</sup> *estorbar*: “embarazar, impedir el curso y ejecución de alguna operación”. Los dos versos nos hablan de que la excesiva perfección de Rosania ponía freno a las voluntades “viciosas” de quienes miraban a las otras doncellas, evitando ser ella misma el objeto de las miradas.

cevando<sup>151</sup> sus conceptos amorosos  
en aquellos objetos milagrosos<sup>152</sup>. 640

Sonava acorde y dulce melodía  
de varios y templados instrumentos,  
cuyo eco, junto al cielo, respondía  
la postrera dicción de sus acentos<sup>153</sup>;  
en los cóncavos valles reteñía<sup>154</sup> 645  
el dulce son llevado por los vientos,  
el oído más rústico alegrando  
y el alma de sí misma enagenando.

Cessó la melodía que sonava  
y la bélica trompa a espacio suena 650  
que a la dudosa justa combidava  
y más de un corazón de sí enagena;  
otros, con passo osado y muestra brava,  
quisieran verse puestos en la arena<sup>155</sup>  
para al mundo mostrar su pecho ardiente 655  
y quién era en las armas más valiente.

Estando, pues, desta arte ya aguardando  
los encuentros de algunos cavalleros  
(que, el riguroso trance desseando,  
todos ser procuravan los primeros), 660  
por un lado la gente alborotando;  
se fue (digo los ínclitos guerreros),

---

<sup>151</sup> *cebar*: “metaphóricamente se dice de las cosas no materiales, como cebar el alma, sus potencias, sentidos, virtudes, passiones y vicios, que es lo mismo que dar, proponer, aficionar, exercitar, divertir u ocupar cada cosa de estas, respectivamente, con lo que es apetecible, deleitable o sabroso, dentro de la esfera de su propio objeto” (*Aut.*).

<sup>152</sup> Las doncellas, objeto principal de las miradas y deseos de los caballeros. Son milagrosos por su destacable belleza.

<sup>153</sup> *Aut.*, s.v. *accento músico*: “la suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de música”.

<sup>154</sup> *reteñir*: “sonar el metal o resonar, herido u tocado de algún modo” (*Aut.*).

<sup>155</sup> *arena*: “suele llamarse también la estacada o palestra donde se sale a lidiar” (*Aut.*).

dando passo y lugar a un Marte nuevo<sup>156</sup>.  
Mas a passar de aquí yo no me atrevo.

---

<sup>156</sup> Martínez hace referencia al siguiente canto, que toma aquí el nombre del dios de la guerra por tratar estas páginas de asuntos bélicos.

## CANTO II

**Cuenta los varios sucessos que hubo en las justas quedando en el puesto Clarimante; los  
graciosos enredos de Amor trocando las pretensiones en las damas y galanes.**

¿Q UÉ no violenta Amor adonde llega?  
¿A quién dexa su flecha con la vida?<sup>1</sup>  
A muertes, a questões<sup>2</sup> mil entrega  
al que la libertad tiene rendida;  
abrsa el corazón, el alma ciega, 5  
dando siempre pasión entristecida;  
el más duro y mortal despeñadero  
le pone llano, fácil, hazederó.

Como agora se ve en la heroyca gente  
que aguarda el premio de inmortal victoria: 10  
teniéndose cada uno por valiente  
y pensando llevar la dulce gloria,  
es la causa que el crudo amor ardiente  
les ofusca el sentido y la memoria,  
y assí, muchos que entienden ser más fuertes 15  
provarán rigurosas, tristes muertes;

que el gallardo guerrero valeroso  
les pedirá razón y estrecha<sup>3</sup> cuenta

---

<sup>1</sup> Estos dos primeros versos llevan signos de exclamación en el original, pero parece más adecuada la interrogación retórica, según el sentido de las frases.

<sup>2</sup> *questión*: “riña, pendencia, chimera o alboroto” (*Aut.*).

<sup>3</sup> *estrecha*: “Algunas veces significa exacto, puntual, riguroso, y en este sentido es mui usado en materias de cuentas, por lo que comúnmente se dice: *La cuenta que hemos de dar a Dios ha de ser mui estrecha*” (*Aut.*).

del tener corazón tan animoso  
 que osen aventurarse a tanta afrenta. 20  
 En el discurso se verá, espacioso<sup>4</sup>,  
 cómo mantiene el campo<sup>5</sup> y le sustenta  
 hasta que la inconstante ciega diosa<sup>6</sup>  
 trace en su disfavor contraria cosa.

Este era el afamado Clarimante, 25  
 señor de la Encantada y Fértil Sierra,  
 nombrado del poniente hasta levante,  
 y en todos los confines de la tierra.  
 Sagaz, astuto, fuerte y arrogante,  
 amigo de discordias y de guerra, 30  
 aunque disimulava cautamente  
 por cobrar fama honrosa entre la gente.

Hijo era de Martelio, varón fuerte  
 como atrás he contado, pero Antero,  
 que era rey de Bretaña, le dio muerte 35  
 en campo batallando. Este guerrero  
 hùvole en cierta dama cuya suerte  
 os contaré adelante por entero.  
 Agora sólo digo que tenía  
 Clarimante una maga en compañía. 40

Llamábase Menala la Furiosa,  
 diestra en el infernal encantamento,  
 propia y aparejada<sup>7</sup> a qualquier cosa,  
 de más que de demonio el pensamiento.

---

<sup>4</sup> *discurso*: “tratado o escrito que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia, para persuadir y ponderar algún intento” (*Aut.*). *Espacioso*: “Ancho, capaz, dilatado, extendido y vasto”, pero también, “lento, pausado, tardío, reposado, flemático” (*Aut.*). En ambos sentidos hemos de entender a Martínez, pues su poema es un largo ‘discurso’ y, a la vez, su relato es reposado, lento.

<sup>5</sup> *mantener*: “ser el principal en la justa, torneo u otro festejo, esperando en el circo o palestra a los que huvieren de venir a lidiar o contender con él” (*Aut.*). El *campo* es “el sitio que se destina y escoge para salir a reñir algún desafío entre dos o más personas” (*Aut.*).

<sup>6</sup> Se refiere a la diosa Fortuna, entre cuyos rasgos se destaca que es ciega.

<sup>7</sup> *proprio*: “lo que es a propósito y conveniente para algún fin” (*Aut.*). *Aparejado*: “preparado, dispuesto, apercebido, prevenido” (*Aut.*). Es decir, la maga Menala está siempre preparada y es apropiada para cualquier cosa.

Ésta, del fuerte joven cuydadosa, 45  
no le pierde de vista ni un momento,  
siempre puesta a su lado, aunque invisible,  
toda ayuda le dando conveniente.

Entra, bizarro y bravo, por la parte  
que Rosania de frente le veía, 50  
más alardoso<sup>8</sup> que el furioso Marte  
quando con los gigantes combatía<sup>9</sup>.  
Era aquí menester más copiosa arte,  
más alta y más divina poesía,  
para poder contaros por entero 55  
lo tocante a este célebre guerrero.

Los judiciosos<sup>10</sup> ojos reboolvieron  
los que en la plaça estaban, y tablados,  
y, atónitos y absortos, suspendieron<sup>11</sup>  
los sentidos, quedando embelesados. 60  
Pareceres diversos se dixeron,  
mostrándose a sus cosas inclinados,  
concluyendo en que aquel galán sería  
quien la dama y el reyno llevaría.

Yva en un bel<sup>12</sup> cavallo que, brioso, 65  
tascava el freno<sup>13</sup> de oro del Oriente;

---

<sup>8</sup> *alardoso*: “lo que toca al alarde o que se hace con ostentación” (*Aut.*).

<sup>9</sup> Se refiere aquí el narrador a la guerra de los Gigantes contra los dioses del Olimpo, conocida como la Gigantomaquia y narrada por Hesíodo en su *Teogonía*. La guerra fue promovida por los Gigantes para vengar a los Titanes, encerrados en el Tártaro por Zeus. Para culminar con éxito la contienda, los dioses olímpicos necesitaron el concurso de un mortal, Hércules (Heracles en Grecia), cuya fuerza y astucia fueron cruciales.

<sup>10</sup> *judiciosos*: “lo mismo que juicioso, que es como oy se dice” (*Aut.*). *Reboolvieron* parece tener aquí el significado de *volvieron*, es decir: “volvieron [para mirar] los juiciosos ojos”.

<sup>11</sup> *suspender*: “arrebatar el ánimo y detenerlo, con la admiración de lo extraño o lo inopinado de algún objeto o suceso” (*Aut.*).

<sup>12</sup> *bel*: “síncopa de bello (...), úsase sólo en la terminación masculina” (*Aut.*).

<sup>13</sup> *tascar el freno*: “phrase que vale morder los caballos o mover el bocado entre los dientes” (*Aut.*). Maxime Chevalier hace ver la semejanza entre estos dos versos y los siguientes de la *Eneida*: “...y allí está enjaezado de púrpura y oro. su caballo que muerde con ímpetu el espumante freno” (libro, IV, vv. 134-135, edición de Rafael Fontán

llamábase Frisel, que en el vistoso  
 vandálico vergel nació<sup>14</sup>, en poniente.  
 Cubiertas de un recamo más costoso  
 que el que Aracne<sup>15</sup> labrava diligente, 70  
 con la más estremada pedrería  
 que en su fértil ribera el Ganges cría.

Fórmanse unos florones<sup>16</sup> a la hechura  
 de razimos de palmas y laureles;  
 en medio de los lazos y verdura 75  
 se ven las frescas rosas y claveles.  
 A trechos se haze un cerco y ligadura  
 repartida a manera de quarteles<sup>17</sup>,  
 y en el blanco que queda estava luego  
 un roxo corazón ardiendo en fuego. 80

El fuego en que se ardía era de rosas,  
 para dar a entender quién le causava,  
 pues Rosania las ansias amorosas  
 con su rara beldad le acrecentava.  
 Lleva unas fuertes armas, y costosas, 85  
 un yelmo que al más fino atrás dexava,  
 y todo lo restante de armadura  
 con riqueza no vista y hermosura.

Acompañado viene el cavallero

---

Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 103). *Vid.* Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne, op. cit.*, p. 363, nota 141.

<sup>14</sup> Se trata de un caballo andaluz, de Vandalia, nombre poético de Andalucía, tierra ocupada por los vándalos cuando invadieron España. Posiblemente sea un caballo jerezano, de raza muy estimada, por la alusión al poniente como lugar de nacimiento. Por otro lado, Vandalia era también la tierra de la fingida amada del Caballero del Bosque, en el *Quijote*, la bella Casildea de Vandalia.

<sup>15</sup> Aracne retó a Atenea, la cual, para fomentar en ella la modestia, labró un tapiz en el que se veía a los dioses castigando a los mortales que les desafiaban. La joven, insistiendo en su reto, hizo otra tela que representaba los escandalosos amores de las divinidades. Atenea la castigó y Aracne se quiso ahorcar para evitar la humillación, pero la diosa la salvó y la convirtió en araña, condenándola así a hilar y tejer sin descanso.

<sup>16</sup> *florón*: "adorno artificioso, hecho a modo de una flor mui grande, con que se adornan las obras de pintura y architectura" (*Aut.*).

<sup>17</sup> *quartel*: "se llama en el blasón la quarta parte del escudo, dividido de qualquier modo" (*Aut.*).



de otros doze famosos y valientes: 90  
 de Aridano, de Escocia el heredero,  
 hijo del rey, famoso en varias gentes,  
 de Melante, su primo y gran guerrero,  
 de Elier, de Mondevo, de Sarlientes,  
 de Andúbar, Sarpendón y de Moronte, 95  
 de Palego, de Marpo y Termodonte.

El último, y primero en valentía,  
 después de Clarimante el afamado,  
 el gallardo Liberio allí venía,  
 por príncipe de Irlanda ya jurado; 100  
 a todos se aventaja en bizarría  
 de quantos han salido al estacado<sup>18</sup>,  
 porque de dos, de seys, de diez, de ciento,  
 él tiene singular merecimiento.

Pues, con aquestos Martes poderosos 105  
 entró por la gran plaça Clarimante,  
 mostrándose engreídos y alardosos  
 en el trage, divisas y semblante;  
 todos siembran suspiros amorosos  
 por la joya que puesta ven delante, 110  
 y nadie en la ancha plaça armado avía  
 que de la merecer no presumía.

No he querido nombrar las damas bellas  
 que con la gran princesa agora estaban,  
 pues servirá de poco el conocellas 115  
 supuesto que por ellas no justavan.  
 Haré mención después de algunas dellas  
 que, aunque agora congoxas no causavan,  
 verná tiempo en que pongan en contienda  
 el reyno y que su fama se defienda. 120

Ya la sonora trompa se sentía

---

<sup>18</sup> *estacado*: "es también el palenque, valla o plaza, llamada liza, que se hace para algún festejo público, y antes se hacía para los desafíos públicos y solemnes" (*Aut.*, s.v. 'estacada').

que a la empresa llamava guerreadores,  
y cada qual su lança apercebía<sup>19</sup>  
procurando emplearla en los mejores.  
Allí, por real mandato, una hastería<sup>20</sup> 125  
estava, para quantos justadores  
huviessen de mostrar su esfuerço y brío  
en el dudoso trance y desafío.

No quiso Clarimante ser primero  
por dexar se apurassen<sup>21</sup> los mejores, 130  
fiado en que después, con el postrero,  
podría aventajar más sus loores.  
A la parte se puso en que frontero  
tuviesse la ocasión de sus amores,  
cobrando esfuerço nuevo y valentía 135  
con la divina luz que en su sol vía.

Ripando fue el primero que ha salido,  
gallardo, aventurero, bien dispuesto,  
que al príncipe de Tracia avía seguido,  
poniéndose animoso y bravo al puesto. 140  
Palego al otro canto<sup>22</sup>, embravecido,  
con ayroso semblante se le ha opuesto;  
en ligeros cavallos aguardando  
la señal que les yva priessa dando.

La codiciada trompa sonó luego 145  
que robó la color del más osado,  
mas ellos, con mortal dessorosiego,  
del señalado puesto han arrancado.  
Al medio del camino, ardiendo en fuego,  
se dieron el encuentro desdichado, 150

---

<sup>19</sup> *apercebir*: “prevenir, disponer, aparejar, preparar lo necesario para qualquier cosa” (*Aut.*).

<sup>20</sup> *hastería*: es el lugar en el que se disponen las hastas. ‘Hasta’, según *Aut.*, es “el palo donde se ponen los hierros de las lanzas, picas, chuzos, alabardas y otras cosas”.

<sup>21</sup> *apurar*: “metaphóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa” (*Aut.*). Aquí sería averiguar quiénes eran los mejores.

<sup>22</sup> *canto*: “se toma algunas veces por lado o parte opuesta, y lo mismo que cantón, pero es antiguo” (*Aut.*).

se dieron el encuentro desdichado, 150  
pues Ripando cayó en la tierra herido  
y Palego en mortal, eterno olvido.

Mas con todo, Ripando, en ira ardiendo,  
se levantó a buscarle de la tierra,  
y viéndole en el suelo, arremetiendo, 155  
del enlazado yelmo y dél afierra,  
pero el pálido rostro mortal viendo,  
no tuvo que temer más de la guerra,  
pues vio a Palego, por la fiera herida,  
verter, entre la sangre, la alma y vida. 160

El joven valeroso, aunque llagado,  
con animoso esfuerço al puesto vino,  
y Sarliente<sup>23</sup> se opuso apresurado  
con menos miramiento que convino;  
primo era de Palego y, lastimado 165  
de ver muerto su deudo en tal camino,  
quiso poner la vida a la vengança,  
confiando en su braço y fuerte lança.

Arremeten los dos osadamente,  
haziendo sus encuentros bien de lleno. 170  
Detúvose Ripan<sup>24</sup> dificilmente,  
corriendo su cavallo suelto el freno;  
peor le ha sucedido a Sarliente,  
aunque el escudo fue en extremo bueno,  
que, sin poder en trance tal valerse, 175  
huvo en el duro suelo de tenderse.

Dio la vuelta Ripando, fervoroso,  
mas el otro, mirando donde estava  
el punto tan estrecho y peligroso

---

<sup>23</sup> La primera vez que es citado este caballero (*vid. supra*, v. 94) es llamado Sarlientes. Sin embargo, las siguientes menciones le nombran Sarliente, por lo que adopto esta forma, más empleada por Martínez, y sólo la mantengo allí por afectar a la rima, como sucede, al contrario, en el v. 173, *infra*.

<sup>24</sup> Sin duda, Martínez apocopa el nombre de Ripando para ajustar el cómputo silábico de este verso.

de tierra se levanta y, animoso,  
del azerado escudo se amparava,  
sacando la tajante, aguda espada<sup>25</sup>,  
en tales aventuras siempre usada.

Ripando se apeó, y ambos a una, 185  
de dos valientes<sup>26</sup> golpes se han herido,  
pero no avrá defensa o malla<sup>27</sup> alguna  
que resista a furor tan desmedido.

Ygual estuvo un rato la Fortuna,  
mas poco así han durado, pues venido 190  
al punto que ya estava en esto puesto,  
echó para acaballos todo el resto.

Hirió Ripando al bravo Sarliente  
de un golpe que amenaça mal suceso,  
mas él, con fuerte brazo y pecho ardiente, 195  
le començó a ofender con golpe espeso<sup>28</sup>.

Acertóle una punta en la ancha frente,  
por do el roxo licor, con grande exceso,  
salió, hallando en entrambos franca entrada  
la dura muerte y parca<sup>29</sup> encarnizada. 200

Muertos los dos guerreros animosos,  
el puesto ocupa luego Numeriano,  
con penachos<sup>30</sup> y trages muy pomposos

---

<sup>25</sup> *tajante espada*: “la que tiene perfetos filos y fuertes aceros” (Cov., s.v. ‘tajar’).

<sup>26</sup> *valiente*: “grande u excesivo” (Aut.).

<sup>27</sup> *malla*: “las sortijitas de acero, encadenadas unas en otras, de que se hacen las cotas y otros reparos y defensas contra los golpes del contrario” (Cov.). Se define aquí, también, ‘defensa’, en el sentido de protección, en este caso del cuerpo del caballero.

<sup>28</sup> *espeso*: “continuado, repetido, frecuente” (Aut.). Hemos de entender aquí ‘golpe’ en sentido genérico, para lo cual nos apoyamos en la ausencia de determinante. Así, leeríamos: ‘con golpes muy continuos o frecuentes’.

<sup>29</sup> *parca*: “voz que se significa la muerte, especialmente en la poesía, por alusión a la fábula de las tres hermanas Clotho, Lachesis y Atropos, a cuyo cuidado fingieron los antiguos gentiles estar la vida del hombre, hilando el estambre de ella la primera, devanándole la segunda y cortándole la tercera” (Aut.).

<sup>30</sup> *penacho*: “el manajo de plumas que suelen traer en los sombreros, especialmente los soldados, y en las celadas. Del nombre latino ‘penna’, que significa pluma” (Cov.).

con penachos<sup>30</sup> y trages muy pomposos  
como bravo, arrogante lusitano.  
Quisieron muchos jóvenes briosos 205  
en este nuevo encuentro poner mano,  
pero el bravo Mondevo fue ligero  
y a la raya y señal<sup>31</sup> llegó el primero.

Parten los dos a un tiempo y han quebrado  
las duras lanças en los fuertes pechos, 210  
y aunque el encuentro de ambos fue pesado,  
el uno por el otro van derechos.  
Los cavallos, al punto, han bolteado<sup>32</sup>,  
no quedando del caso satisfechos,  
y con los dos alfanges se hirieron 215  
de los pesados golpes que se dieron.

Metidos en sus cóncavos escudos  
hazen la dura guerra diestramente  
dándose y recibiendo golpes crudos,  
que cada qual, sin duda, era valiente. 220  
Los circunstantes todos, como mudos,  
aguardan el suceso diferente<sup>33</sup>,  
quién se inclina a esta parte, quién a aquélla,  
por el tácito influxo de su estrella<sup>34</sup>.

Mondevo dio un gran golpe a Numeriano, 225  
cogiéndole en el yelmo al descubierto,

---

<sup>30</sup> *penacho*: “el manojo de plumas que suelen traer en los sombreros, especialmente los soldados, y en las celadas. Del nombre latino ‘penna’, que significa pluma” (Cov.).

<sup>31</sup> *raya y señal*: parece referirse al lugar destinado para las justas y al momento en que empiezan éstas, o, por otro lado, sólo al lugar, empleando una tautología.

<sup>32</sup> *boltear*: ‘voltear’, “dar vueltas a alguna cosa” (*Aut.*). Aquí significa dar la vuelta a los caballos, volver con ellos en sentido contrario. Cfr.: “...el Cavallero del Febo fue buolto luego en su acuerdo, y todo encendido en ira *boltea* el cavallo sobre él con tanta furia que parescia un trueno” (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes...*, op. cit., vol.V, p. 136).

<sup>33</sup> *diferente*: cabría entender que cada uno de los presentes espera un final diferente del combate, en función de sus simpatías hacia uno u otro contendiente. Sería como decir ‘de manera diferente’.

<sup>34</sup> *estrella*: “figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino” (*Aut.*).

sobre el arçón<sup>35</sup> tendido, como muerto.  
 Mas, con mucha presteza, el lusitano,  
 del peligroso sueño ya despierto, 230  
 la rienda buelve y diole un golpe crudo  
 abriéndole por medio el fuerte escudo.

Hirióle de través, de una estocada  
 que, aunque dada al soslayo, caló adentro,  
 sacando, por encima de la hijada<sup>36</sup>, 235  
 la generosa sangre de su centro<sup>37</sup>.  
 Después, con un mandoble, en la celada  
 descargó el diestro brazo, y de un encuentro,  
 del cavallo le arroja sangre echando  
 y, entre ella, la heroyca alma vomitando. 240

El lusino quedó tan mal herido,  
 que no pudo aguardar en la estacada,  
 por lo qual, del palenque<sup>38</sup> se ha salido  
 cubierto de su sangre bien vengada.  
 Luego, un joven bizarro, engrandecido, 245  
 con muestra ayrosa y gracia aventajada,  
 en el sitio se puso, a ver si huviesse  
 quien a echarle del campo se atreviesse.

Ricas, vistosas armas puestas lleva,  
 costosas, bien labradas, donde avía, 250  
 de su riqueza haziendo clara prueba,  
 preciosa y nunca vista pedrería,

---

<sup>35</sup> *arçón*: ‘arçón’, “el fuste trasero y delantero de la silla de caballería, que sirven de afianzar al ginete para que no se vaya adelante ni atrás” (*Aut.*).

<sup>36</sup> *hijada*: ‘ijada’: “el lado del animal debaxo del vientre, junto al anca. Muchos escriben esta voz con aspiración; pero viniendo del latino *ilia*, -ium, se debe escribir sin ella” (*Aut.*).

<sup>37</sup> *centro*: “generalmente se llama así lo que está más distante de la superficie, y también en qualquier cosa, lo más retirado, escondido, hondo u profundo” (*Aut.*). La sangre sale, pues, desde lo más profundo del cuerpo.

<sup>38</sup> *palenque*: “la estacada que se pone para cercar el campo donde ha de haber alguna lid o torneo. Díjose así porque se hace de estacas y palos hincados en tierra” (*Cov.*).

sobrevista<sup>39</sup> bordada, de obra nueva,  
que aumenta más en él la gallardía  
de que el valiente joven se acompaña, 255  
honra de su nación, mas no de España.

Este era primo hermano de Aridano,  
llamado el fuerte y bélico Melante,  
de Escocia natural, hijo de Angano,  
guerrero de gran prueba, bel semblante. 260  
Blandiendo la hasta en la derecha mano,  
en la yzquierda el escudo trae pujante<sup>40</sup>  
sobre un blanco cavallo que, brioso,  
trisca<sup>41</sup> con movimiento impetuoso.

El príncipe de Angalia, Carbopía, 265  
al encuentro le sale denodado,  
que por diestro y valiente se tenía,  
en obras hazañosas señalado.  
Un arnés<sup>42</sup> de admirable bazarria,  
un yelmo qual granate colorado, 270  
un corvo alfange que ganó en su tierra  
haziendo con un monstruo cierta guerra.

De altas plumas cubierta la celada,  
diferentes en traça y en colores;  
una lança en historias mil loada, 275  
la mejor que se ha visto en justadores:  
no puede en trance alguno ser quebrada  
siendo hecha por dos sabios, los mejores  
que hubo en su edad feliz, como veremos

---

<sup>39</sup> *sobrevista*: "por encima de las armas o armaduras, el caballero vestía una túnica ligera adornada con colores arbitrarios o con los esmaltes propios de su escudo heráldico. En el *Amadis de Gaula* esta túnica recibe los nombres de *sobrevista* y de *sobreseñales*" (Martín de Riquer, "Las armas en el *Amadis de Gaula*", en *Estudios sobre el 'Amadis de Gaula'*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 144). *De obra nueva*, parece indicar hecha recientemente.

<sup>40</sup> *pujante*: "vale poderoso" (Cov.).

<sup>41</sup> *triscar*: "hacer ruido con los pies o dando patadas" (Aut.).

<sup>42</sup> *arnés*: "armas de acero defensivas que se vestían y acomodaban al cuerpo enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese" (Aut.).

quando sus hechos a tratar lleguemos. 280

Puestos los dos guerreros frente a frente,  
la señal aguardavan conocida;  
oyéndola salieron prestamente  
mostrando su virtud esclarecida.  
El encuentro se dieron diestramente, 285  
la lança de Melante bien rompida,  
mas la de Carbopía quedó entera  
como si en el diáfano ayre diera.

Essentos<sup>43</sup> los dos jóvenes passaron  
sin hazer sentimiento, mas dan buelta 290  
donde sus dos alfanges desnudaron,  
que su lança el valiente angalio suelta.  
Poderosos, dos golpes descargaron  
trabando la más célebre rebuelta  
de quantas avian visto los presentes, 295  
entre los más famosos y valientes.

El son de las espadas se oye y suena  
en los cóncavos valles; el estruendo  
de los golpes el ayre y fuego atruena,  
respondiendo con un retorno horrendo. 300  
No reciben los diestros Martes pena,  
aunque con raro ardid<sup>44</sup> se están batiendo,  
porque las finas armas resistían  
a la fuerça y vigor con que se herían.

Ninguno en el batir tiene sossiego, 305  
sino que siempre crece el ardimiento<sup>45</sup>,

---

<sup>43</sup> *essento*: parece tener aquí un sentido figurado, dando a entender que no sufrieron ninguna herida importante en el encuentro, a partir de su significado de “eximido, exceptuado o libre de alguna carga”, que recoge *Aut.*

<sup>44</sup> *ardid*: por el contexto parece claro que Martínez se refiere aquí al valor de los caballeros contendientes, por lo que el significado de ‘ardid’ habría que asimilarlo al de ‘ardidamente’ que, según *Aut.*, significa “esforzada y animosamente, con ardimiento y valor”. Así, el texto equivaldría a ‘con rara valentía’. *Vid.* nota siguiente.

<sup>45</sup> *ardimiento*: “animosidad, extremado valor, intrepidez y ánimo resuelto y denodado” (*Aut.*). *Vid.* nota anterior.



sacando de los yelmos bivo fuego  
con que encienden el blando, fresco viento.  
Andava en un compás el duro juego  
sin rastro se mostrar de vencimiento,  
sustentando el tesón y gran porfia  
hasta el ardiente sol de mediodía<sup>46</sup>.

310

Todos están suspensos, los presentes,  
admirados de ver tal fortaleza,  
nombrándolos por fuertes y valientes,  
al cielo levantando su grandeza.  
Mas Fortuna, contraria a los vivientes,  
amiga de desmanes y tristeza,  
quiso, quanto ganado avía Melante,  
lo pierda y lo desdore en un instante;

315

320

no porque algún temor o covardía  
en el gallardo joven vista fuesse  
o porque del contrario la osadía  
en esfuerço al magnánimo excediesse,  
sino que el feliz hado a Carbopía  
ordenó aquel honor se atribuyesse,  
aunque, si bien se mira, nadie puede  
dezir que a su contrario en nada excede.

325

Fue el caso que al herir de las espadas,  
quando andavan en más encendimiento  
y cubiertas de fuego las celadas,  
de colérica saña y fiero intento  
Melante, entrambas manos levantadas,  
yva a dar al contrario, y al momento,  
el cavallo torció el cuerpo brioso  
errando el fuerte golpe impetuoso.

330

335

Al cavallo la espada dio en la frente

---

<sup>46</sup> Es tendencia habitual de los libros de caballerías el prolongar hiperbólicamente los combates singulares durante horas. Martínez no será ajeno a esta práctica, como atestiguan estos versos.

(al suyo digo), el qual, embravecido,  
mostrándose alterado e impaciente  
del golpe y grave daño recebido, 340  
da cozes, a la espuela inobediente,  
y con su inquietud tanto ha podido  
que, dando bueltas a uno y otro lado,  
de la silla al guerrero ha desechado.

Del suyo<sup>47</sup> saltó luego Carbopía 345  
y con Melante enviste, presuroso,  
de quien con prestas manos pretendía  
desenlaçar el yelmo poderoso.  
Viendo el hijo de Angano su alegría  
buelto en suceso triste y fin penoso, 350  
ardiendo de coraje y rabia pura  
de los dioses reniega, y de ventura.

Da bozes que no es justo ser privado  
de la gloria devida a su persona,  
pues fue de su cavallo derribado 355  
y el desastre no priva de corona.  
Pero ninguna cosa le ha bastado  
por más y más razones que amontona,  
sino que todos dieron el derecho,  
del de Angalia animoso, al fuerte pecho. 360

Ya el Sol su medio curso avía corrido,  
distanto el Occidente lo que Oriente,  
quando el rey, sossegado aquel ruído<sup>48</sup>,  
comer quiso en presencia de su gente.  
Con él los cavalleros han comido 365  
y las gallardas damas, juntamente;  
el rey y cavalleros a una mesa,  
en otra están las damas y princesa,

---

<sup>47</sup> Sustituye al caballo de Carbopía. La última referencia directa a un caballo tuvo lugar en el verso 337.

<sup>48</sup> *ruído*: “se toma también por litigio, pendencia, pleito, alboroto u discordia” (*Aut.*).

del famoso<sup>49</sup> torneo platicando,  
y del valor de aquellos justadores 370  
la virtud y destreza celebrando  
con palabras honrosas y loores.  
Melante, de corrido<sup>50</sup>, está callando,  
por ser de los más raros guerreadores  
que la Escocia en su tiempo conocía, 375  
tenido por un Marte en valentía.

Miravan los galanes a las damas  
que están enfrente de ellos como estrellas,  
ofreciendo a sus ojos vivas llamas  
con que difícilmente podían vellas<sup>51</sup>. 380  
Aquí se van urdiendo ciertas tramas  
que sólo podrá el cielo deshazellas,  
porque un tierno mirar mal advertido  
roba la libertad, trueca el sentido.

En esto, entró el Amor al aposento 385  
do están los animosos descuydados  
en plática gustosa y gran contento,  
sin miedo de engolfarse<sup>52</sup> en más cuydados.  
Mas hizo el ciego dios un embaymiento<sup>53</sup>  
qual no se vio jamás, pues namorados 390  
con sus ardientes flechas<sup>54</sup> oy quedaron,  
pero en el dulce amar no concordaron.

Sin orden ni compás<sup>55</sup> los ha rendido,

---

<sup>49</sup> *famoso*: “se toma también por cosa buena, perfecta y que merece fama” (*Aut.*).

<sup>50</sup> *corrido*: “el confuso y afrentado” (*Cov.*).

<sup>51</sup> La belleza de las damas era esplendorosa y la luz que de sus rostros emanaba cegaba a quienes las miraban.

<sup>52</sup> *engolfarse*: “meterse en negocios arduos y dificultosos” (*Aut.*).

<sup>53</sup> *embaymiento*: “engaño, embuste, disfraz artificioso para ofuscar, pervertir, hacer creer por cierto lo que no es y por verdadero lo falso y aparente” (*Aut.*). ‘El ciego dios’, Cupido.

<sup>54</sup> Como es sabido, Cupido o Eros se representa con un arco y flechas con las que inflama los corazones.

<sup>55</sup> *compás*: “figuradamente se toma por regla, método, nivel y orden” (*Aut.*).

de suerte que al que aquesta dama quiere  
 él por otra está muerto y sin sentido, 395  
 y la otra por el otro pena y muere.  
 No ay aquí amor concorde ni ay partido,  
 que el atrevido Amor ordena y quiere  
 que nadie se concierte, porque el mundo  
 conozca su poder ser sin segundo<sup>56</sup>. 400

Clarimante a Rosania quiere y ama,  
 Rosania por Bendalio se deshaze,  
 Bendalio por Clarina, hermosa dama,  
 a Clarina, Solino satisfaze,  
 Solino está herido de la llama 405  
 de Labrisa; a Labrisa<sup>57</sup> no la plaze  
 porque ama a su Risambo, y él no quiere,  
 que por Marpesia hermosa pena y muere.

Ved qué embuste de Amor, que desta suerte  
 quedaron ellas y ellos enredados, 410  
 heridos de la flecha dura y fuerte,  
 y sugetos a no ser bien pagados;  
 con lo que unos padecen grave muerte,  
 otros fueran a gloria levantados,  
 pero no quiere Amor sino hazer cosas 415  
 bravas, duras, atrozes, espantosas.

¡Qué gusto era mirar tan nuevo<sup>58</sup> engaño,  
 suceso tan rebuelto y sin concierto  
 que no pueden negar su pena y daño!  
 Aman donde su amor no tiene puerto, 420  
 pero es el mayor mal y más estraño

---

<sup>56</sup> Es decir, nadie llega a tener el mismo poder que él tiene.

<sup>57</sup> He corregido el nombre de esta dama, que en este verso figura como 'la Brisa' en las dos ocasiones en las que se cita. Para ello he tenido en cuenta las siguientes apariciones del personaje, en las que se restituye el nombre que sin duda pensó Martínez. 'Labrisa' (*vid. infra*, vv. 437 y 439).

<sup>58</sup> *nuevo*: "lo que se ve o se oye la primera vez" (*Aut.*). Aquí hace referencia a que nunca antes se vio un engaño semejante.

que viéndose morir al descubierto<sup>59</sup>,  
por no ser sus amores aceptados,  
perseveran amando, los cuytados<sup>60</sup>.

Rosania a su Bendalio mira y quiere, 425  
y con los ojos se lo va mostrando,  
pero Bendalio, a quien Clarina hiere,  
su vista en su luzero está cevando.  
No mira si Rosania bive o muere;  
antes, con tierno amor se enagenando, 430  
bive en la hermosa luz de su Clarina,  
reputándola en todo por divina.

Buelve el rostro Clarina, desdeñosa,  
por no ver a Bendalio que penava,  
y con halago y gracia milagrosa<sup>61</sup> 435  
a Solino le ofrece, que allí estava;  
Solino a su Labrisa, bella, hermosa,  
su altiva libertad sacrificava,  
mas la ciega<sup>62</sup> Labrisa le aborrece  
y el pecho hermoso a su Risambo ofrece. 440

Qual suele piedra imán llevar colgados  
los anillos y láminas de azero,  
que si buelve la piedra a todos lados  
el segundo se cuelga del primero,  
assí los encendidos namorados 445  
andan, porque el rigor del golpe fiero<sup>63</sup>  
no los dexa parar, y están amando,  
en poco su amor tierno se estimando.

---

<sup>59</sup> Parece aludir a que sus más íntimos secretos amorosos han quedado a la vista de todos.

<sup>60</sup> *cuytado*: “el que se lamenta de su miseria” (Cov.).

<sup>61</sup> Da a entender que la gracia de Clarina es sobrehumana, que excede los límites de la naturaleza.

<sup>62</sup> Ha de entenderse aquí en sentido figurado, pues Labrisa está ciega a causa del amor que siente por Risambo, que le impide ver la pasión que por ella abrasa a Solino.

<sup>63</sup> Se refiere aquí Martínez al golpe dado en ellos por el Amor con sus flechas.

Reclinado ya el Sol hazia el poniente,  
 quando menos su ardiente luz fatiga, 450  
 ocupó las estancias tanta gente  
 que no avrá pluma que su suma diga.  
 Carbopía, animoso y muy valiente,  
 va a proseguir su suerte, en parte amiga.  
 Maresio a se provar salió el primero, 455  
 de nación<sup>64</sup> lusitano, gran guerrero.

Matóle Carbopía, y otros luego  
 que por no ser prolixo no los cuento.  
 Assí, en catorze días, en el juego<sup>65</sup>,  
 venció el gallardo joven más de ciento. 460  
 Clarimante salió encendido en fuego  
 por ver pagar tan mal su pensamiento<sup>66</sup>,  
 y a Carbo,<sup>67</sup> que se muestra alegre, ufano,  
 se le opuso el valiente mano a mano.

Menala, que es la maga que os dezía 465  
 que siempre en sus empresas le amparava,  
 al tiempo de encontrar a Carbopía<sup>68</sup>  
 la lança por un lado le apartava.  
 Y, como a Clarimante él no hería  
 siendo investido dél con saña brava, 470  
 dio con el yelmo en la anca del cavallo  
 sin poder, aunque más quiso, estorvallo<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> *nación*: "El acto de nacer. En este sentido se usa en el modo de hablar. De nación, en lugar de nacimiento: y assí dicen *ciego de nación*" (*Aut.*).

<sup>65</sup> Se refiere al torneo, a las justas.

<sup>66</sup> Sin duda alude a los desdenes de Rosania quien, como se dijo arriba (v. 425), se había enamorado de Bendalio.

<sup>67</sup> De nuevo Martínez apocopa un nombre propio para ajustar la rima. *Vid. supra*, v. 171.

<sup>68</sup> En el momento del encuentro bélico de Clarimante con Carbopía. Covarrubias dice "encontrarse con las lanzas como en las justas, torneos y en la guerra" (s.v. 'encontrar').

<sup>69</sup> Pasaje un tanto complejo, por la profusión de pronombres personales. El sentido parece ser que la magia de Menala desvía la lanza de Carbopía (v. 468), evitando el encuentro de éste con Clarimante, el cual, al no ser tocado, embiste con fuerza a Carbopía que, como consecuencia, cae de espaldas sobre la grupa de su caballo.

Con todo, se endereça prestamente  
y, sacando con ánimo su espada,  
a Clarimante fue qual rayo ardiente, 475  
pensando de le dar paga doblada.

La maga se le opone diligente  
y, con mágica traça endemoniada,  
el braço de tal suerte le entorpece  
que a todos estar manco les parece. 480

Hiérole Clarimante sin reposo,  
aunque en viendo que no se defendía,  
cessó de su combate poco honroso  
echando del cavallo a Car[b]opia 485  
y del hecho mostrándose alardoso,  
dado que la maraña<sup>70</sup> él conocía.  
Al puesto se tornó, echando los ojos  
a quien le llevó el alma por despojos.

Corimbato, que es príncipe de Andera,  
al encuentro le sale denodado, 490  
que de los más valientes él uno era,  
a sangrientas batallas siempre usado<sup>71</sup>.  
La maga quiso hazer de la manera  
que con el que poco antes ha justado,  
mas salir con su intento nunca pudo 495  
por lo estorvar un poderoso escudo

que tiene por virtud maravillosa  
impedir el malvado encantamento,  
impíos hechizos o arma ponçoñosa,  
aunque sea de fatal temperamento<sup>72</sup>. 500  
Un espejo está en él, divina cosa,

---

<sup>70</sup> *maraña*: "metaphóricamente significa el enredo, confusión y embuste con que cautelosamente se pretende enredar y descomponer alguna dependencia o negociado" (*Aut.*).

<sup>71</sup> *usado*: "lo que es de costumbre" (*Cov.*).

<sup>72</sup> *temperamento*: "se toma assimismo por providencia o arbitrio para templar o componer alguna cosa" (*Aut.*). Debemos entender que se trataría de armas fabricadas con la ayuda del hado (de ahí 'fatal'), para enfrentarse a cualquier peligro.

donde se ve qualquiera embaucamiento  
de infame encantador o maga diestra,  
del hado y de fortuna cruel, siniestra.

Menala, viendo el caso y mal urgente, 505  
començo a aparejar otros conjuros.

Entre tanto, los dos, osadamente,  
redoblan sin cesar los golpes duros.  
Confusa está, y atónita, la gente,  
que aun piensan, donde están, no estar seguros, 510  
según el nuevo orgullo y la braveza  
de su altiva, animosa fortaleza.

Por la siniestra parte y diestro lado  
procuran dar entrada y franca puerta  
a la ciega Fortuna y duro hado, 515  
y a la implacable muerte que está alerta.  
Seys horas la contienda, en un estado<sup>73</sup>,  
sin ser ventaja alguna descubierta,  
estuvo, martillándose de un arte  
que pusiera temor al fiero Marte. 520

Dio el de Andera al contrario en descubierto  
(que cubrirse tan presto apenas pudo),  
llevándole el cavallo como muerto,  
de altivo fanfarrón quedando mudo.  
Mas luego Clarimante fue despierto, 525  
y cubierto del doble fuerte escudo,  
en llegando, tal golpe le dio en lleno<sup>74</sup>,  
que soltó el rico escudo y dexó el freno.

Vio la maga sazón qual convenía,  
pues entonces al joven le faltava 530  
el escudo fatal que le impedia

---

<sup>73</sup> *estado*: "la disposición u el término en que se halla alguna cosa o la constitución presente de ella" (*Aut.*). aquí, Martínez se refiere a que la batalla estaba igualada, en 'un mismo estado' para los dos caballeros.

<sup>74</sup> Locución adverbial que se puede asimilar a 'dar de lleno en lleno', definida por Covarrubias como "cuando se da en medio de la cosa que se hiere y es el golpe firme" (s.v. 'lleno').



y por quien su saber no aprovechava.  
 Hizo lo que con Carbo<sup>75</sup> urdido avía,  
 aunque quiso mostrar furia más brava,  
 al cavallo tal saña le infundiendo, 535  
 que del palenque se salió huyendo.

El valeroso joven, viendo el hecho  
 y quedando corrido y vergonçoso,  
 con ansia desigual<sup>76</sup> y gran despecho,  
 se ausentó del concurso<sup>77</sup> belicoso. 540  
 Y pidiendo el escudo, por derecho  
 dizen que le ha perdido, y más furioso,  
 por no ver mayor mal que visto avía,  
 de la ciudad se sale el mismo día.

Dexémosle camine, que yo espero 545  
 que le ha de ser la ausencia provechosa,  
 porque, como es valiente cavallero,  
 ocasión hallará de fama honrosa;  
 en ella mostrará su pecho fiero  
 y aquella inclinación tan generosa 550  
 con que siempre aspiró a la eterna alteza  
 que se adquiére por obras de grandeza.

Quedó en la plaça y puesto Clarimante,  
 del cielo y mar y tierra desdeñoso,  
 sobervio, bravo, altivo y arrogante, 555  
 viéndose enriquezido y vitorioso.  
 El escudo embraçó<sup>78</sup> fuerte y bastante

---

<sup>75</sup> Nuevo apócope de Carbopía, como arriba, en el verso 463 de este mismo canto. Como en los casos anteriores, parece que está propiciado por el cómputo silábico. Un caso idéntico se da en *La Araucana*, donde el nombre de un guerrero, Tucapel, es apocopado sin duda para facilitar el endecasílabo: “mas Tucapel la maza revolviendo...”, mientras unos versos más arriba leemos: “Tucapelo, que estaba en un asiento...” (vid. Ercilla, *La Araucana*, ed. cit., pp. 336-337).

<sup>76</sup> *desigual*: “excesivo, extremado” (DRAE). Indica que es una forma anticuada.

<sup>77</sup> *concurso*: “el ayuntamiento de gentes a un lugar” (Cov., s.v. ‘concurrir’).

<sup>78</sup> *embraçar*: ‘embrazar’, ‘embrazar el escudo, acomodarle en el brazo izquierdo por las manijas’ (Cov., s.v. ‘brazo’). Los adjetivos que acompañan al verbo tienen un claro valor adverbial.

para qualquiera trance peligroso;  
mas, ¡ay dolor!, que el triste no se entiende,  
pues le saldrá al revés lo que pretende. 560

Buelve los tiernos ojos a su diosa  
que de ver que él la mira rabia y muere,  
pues ya su voluntad y alma fogosa  
para sólo Bendalio ella la quiere.  
Clarimante la adora, pero no osa 565  
publicar su pasión. Mas desespere  
de gozarla jamás, aunque venciesse  
y Fortuna a su gusto respondiesse.

Los que aman a otras damas no pretenden  
justar con Clarimante ni querrían 570  
armarse ya, por ver que en ello ofenden  
a los hermosos ojos que servían.  
A sólo darlas gusto en todo atienden,  
ni a Rosania ni el reyno pretendían,  
que sus altos intentos van guiados 575  
a dar sabroso<sup>79</sup> fin a sus cuydados.

Sarpe (que de la furia de Cupido  
como valiente, astuto y desdeñoso,  
escapó sin del arco ser herido  
ni sugetarse al trance y mal furioso), 580  
a ninguna se siente estar rendido  
ni le congoxa o saca de reposo  
la poderosa vista<sup>80</sup> y viva llama,  
con que ata el corazón la bella dama.

Estava, en cierto modo, aficionado<sup>81</sup> 585

---

<sup>79</sup> *sabroso*: “por translación significa lo que es delicioso, gustoso y deleitable al ánimo” (*Aut.*).

<sup>80</sup> *poderoso*: “grande y excelente o magnífico en su línea” (*Aut.*). *Vista*: “figuradamente se toma por el objeto de la vista, especialmente cuando es ameno u divertido, u está presente o muy inmediato” (*ibidem*). Se refiere aquí a la magnífica y hermosa presencia de las damas, rechazada por Sarpe. En cuanto a ‘viva llama’ es evidente que se trata de una metáfora por ‘amor’.

<sup>81</sup> *aficionar*: “ganar la voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo a sí las personas con quien trata” (*Cov.*).

a Rosania por ver su gran llaneza,  
 no porque se sintiese enamorado,  
 que no admite las cosas de terneza.  
 Antes, en duros montes fue criado,  
 por fragosos breñales y maleza, 590  
 donde las bestias fieras molestava  
 y a casa con vitoria se tornava.

Era príncipe frigio y decendiente  
 del fuerte Héctor y Harpálice<sup>82</sup> nacido,  
 y entre el vulgo troyano y pobre gente 595  
 su gran progenitor quedó escondido.  
 Salió tan alentado<sup>83</sup> y tan valiente  
 Sarpe, como de tales producido<sup>84</sup>,  
 a quien por capitán suyo juraron  
 los que el nombre troyano sustentaron. 600

Éste vino a Bretaña a señalarse  
 con los más valerosos que allí avía;  
 porque no pretendió jamás casarse,  
 que ni amor ni codicia le movía.  
 Mas, como después oye publicarse 605  
 la justa y lo que en ella se ofrecía,  
 parecióle provar si su ventura  
 subir a tanta alteza le asegura.

Y assí, estava aguardando cautamente  
 quién quedava a la postre victorioso, 610  
 para provar con él su pecho ardiente  
 y su esfuerço y denuedo valeroso;  
 que con su discreción tantea y siente  
 serle el trance, aunque duro, provechoso.

---

<sup>82</sup> Héctor es el héroe homérico de la *Iliada*, oponente egregio de Aquiles. En cuanto a Harpálice, se trata de una amazona, hija de Harpálico, rey de Tracia, huérfana de madre y educada por su padre en el manejo de las armas. No hay referencias clásicas a una relación entre ambos.

<sup>83</sup> *alentado*: “comúnmente se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado y, entre la gente popular, guapo y valentón” (*Aut.*).

<sup>84</sup> *producir*: ‘producir’, “vale también engendrar o procrear” (*Aut.*).

Por do, viendo en el puesto a Clarimante, 615  
se le puso con ánimo delante.

Fuertes armas azules, encantadas,  
lleva, como el contrario, a la batalla,  
con oro y ricas piedras adornadas.  
Espada cortadora, dura malla, 620  
sobrevista de cifras<sup>85</sup> recamadas,  
tan rica, que su ygal apenas se halla.  
Un escudo fortíssimo, azerado,  
vistoso yelmo, como el peto<sup>86</sup> orlado.

Gruesa lança blandiendo, que la hazía 625  
juntar ambas las puntas. El membrudo  
cavallo, que Corvato se dezía<sup>87</sup>  
(que aver otro más bueno yo lo dudo),  
nacido de unicornio y yegua avía<sup>88</sup>,  
por donde en la carrera es tan agudo 630  
que, con su ligereza y movimiento,  
atrás dexa la flecha y vence el viento.

Los circunstantes ojos se bolvieron  
a mirar al gallardo cavallero,  
y sin le ver justar, luego dixeron 635  
ser de grande virtud y esfuerço entero<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> *cifra*: “modo u arte de escribir, dificultoso de comprehender sus cláusulas si no es teniendo la clave, el qual puede ser usando de caracteres inventados o trocando las letras, eligiendo unas en lugar de otras, a que se suele añadir, quitar algunas letras y suplir su falta con números, como en lugar de *a* poner un 4 u otro número. También puede ser enlazando las letras, que muchas veces son las primeras de los nombres y apellidos de las personas, que gustan traerlos gravados, pintados o bordados en armas, carrozas, reposteros y en otras cosas” (*Aut.*). Hay así un deseo, por parte del caballero, de ocultar su personalidad. *Recamadas*, con *recamos* o *bordados*.

<sup>86</sup> *peto*: “la armadura del pecho” (Cov.).

<sup>87</sup> *dezir*: “se usa algunas veces por llamar o nombrar: *Un hombre que se dice Juan*” (*Aut.*).

<sup>88</sup> Cfr.: “Y algunos uvo que dixeron que este cavallo era engendrado de unicornio y yegua, lo qual se tiene por cierto...” (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes... op. cit.*, vol. III, p. 188). Como se vio en el estudio preliminar, las conexiones entre *La toledana discreta* y la novela de Ortúñez son numerosas. Esta ascendencia de Corvato parece sacada de las palabras que hemos transcrito arriba. En cuanto a los unicornios, *vid.* estudio preliminar.

<sup>89</sup> *entero*: “se toma algunas veces por recio, riguroso, inflexible y tenaz de condición” (*Aut.*).

Cómo los dos valientes se avinieron<sup>90</sup>  
en el discurso<sup>91</sup> del combate fiero,  
sabrálo quien leyere este otro canto.  
Descansaré algún poco yo entretanto.

640

---

<sup>90</sup> *avenirse*: “concurrir, juntarse” (*DRAE*). Lo califica de anticuado.

<sup>91</sup> *discurso*: “se toma también por espacio que corre o passa de un tiempo a otro u de una cosa a otra” (*Aut.*).

**ABRIR GENEALOGÍA DE LA TOLEDADA...**



**CANTO III.**